

L'EDUCATION
MUSICALE
DÉCEMBRE 1963
103
REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé: Education Musicale (seule) : F. 18,— (Etranger : F. 21,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 26,— (Etranger : F. 30,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, Rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 2,50.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 4,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

19e Année - N° 103 — 1er Décembre 1963

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre Nicole - Paris - 5e - ODEon 24-10

EDITORIAL

Une bonne nouvelle !

QUESTION ECRITE DU 21 SEPTEMBRE 1963

Objet : Pensions civiles : Abattement du sixième.

M. Baudis rappelle à M. le Ministre d'Etat chargé de la Réforme administrative qu'au cours de la séance du 7 juin 1963 à l'Assemblée Nationale, il a fait savoir qu'un groupe d'étude avait été créé pour examiner le problème de l'abattement du sixième sur les annuités entrant dans le décompte des retraites des agents de la fonction publique, et il a déclaré que le Gouvernement était résolu à régler ce problème au cours de la présente législature. Il lui demande s'il est maintenant en mesure de préciser les conditions et les modalités de cette réforme.

Réponse. — Ainsi que le rappelle l'honorable parlementaire, le Gouvernement s'est engagé à réaliser la suppression de l'abattement du sixième sur les annuités servant de base au calcul des pensions des personnels civils et militaires de l'Etat. Cette réforme qui entrera en vigueur l'an prochain devra être accomplie au terme de la présente législature. Un groupe de travail réunissant d'ailleurs des représentants des administrations et des organisations syndicales a été constitué pour procéder aux études techniques préalables concernant notamment les modalités d'échelonnement de la mesure.

A.N. (J.O. du 3 octobre 1963).

L'édition du Supplément Iconographique est au point. La première reproduction paraîtra dans le prochain numéro 104 de janvier 1964.

Mlle Paul Druilhe définit par ailleurs son programme.

Hâtez-vous de souscrire et utilisez pour cela le Bulletin d'abonnement inclus en ce présent numéro.

***

Grâce à l'Association des Parents d'Elèves de l'établissement, le Professeur d'un grand Lycée parisien dispose chaque année d'un don en espèces, qui permet de récompenser des élèves méritants (représentations à l'Opéra, livres de qualité, etc...).

Voilà une belle et fructueuse collaboration que l'on souhaite voir s'étendre.

Les Parents d'élèves sont très favorables à la culture musicale.

« L'Education Musicale » a déjà signalé, à ce sujet, la position de « La Voix des Parents ».

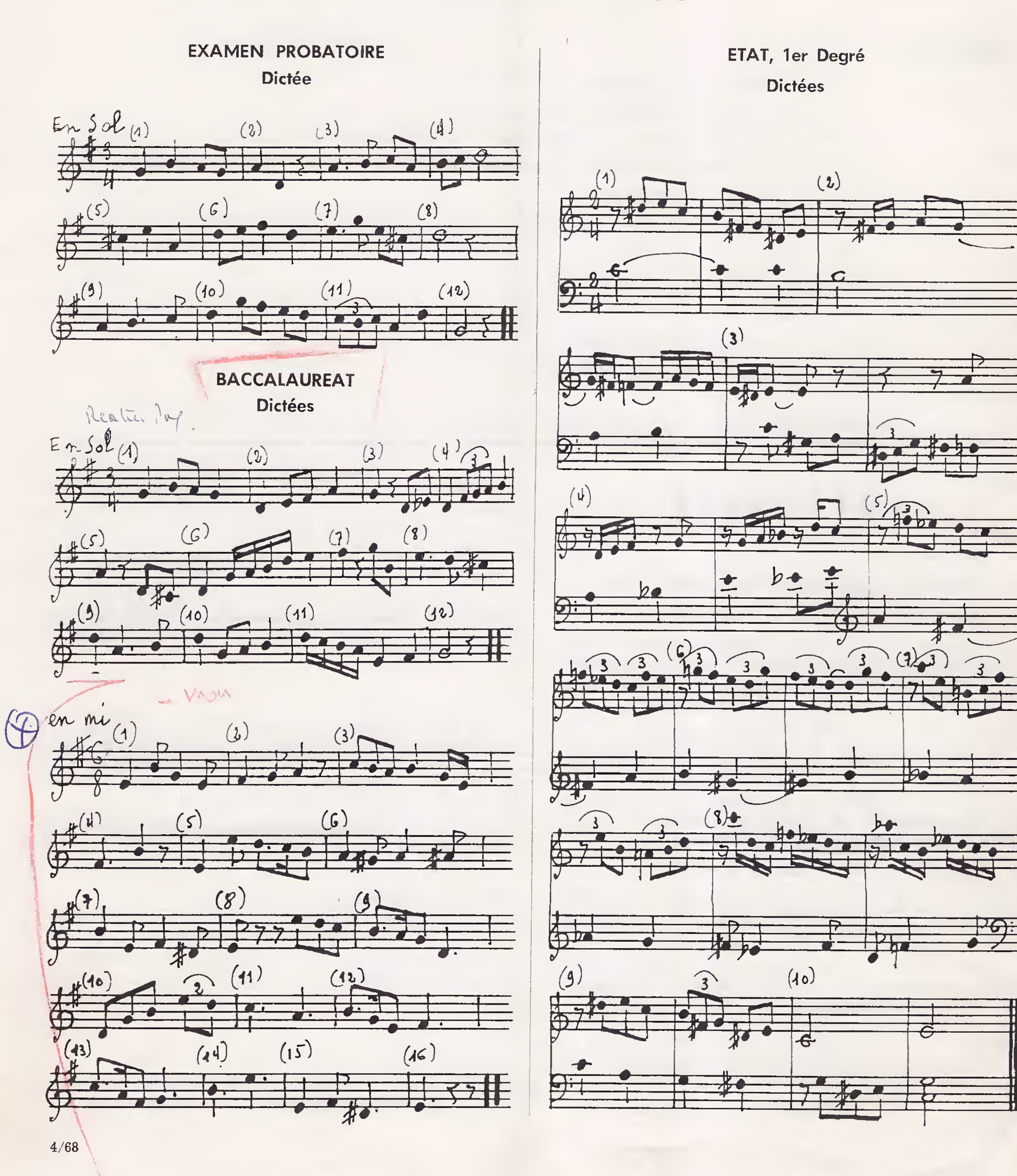
Lisez par ailleurs le numéro 8 d'octobre 1963 de « Famille éducatrice ».

***

En raison des vacances de fin d'année, le numéro de janvier 1964 ne paraîtra que le 6 janvier 1964.

EXAMENS ET CONCOURS
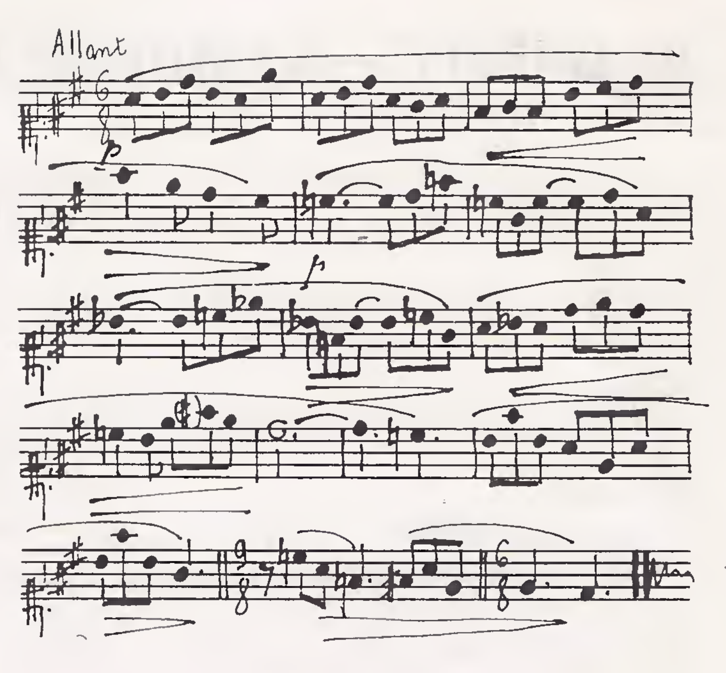
ÉPREUVES 1963
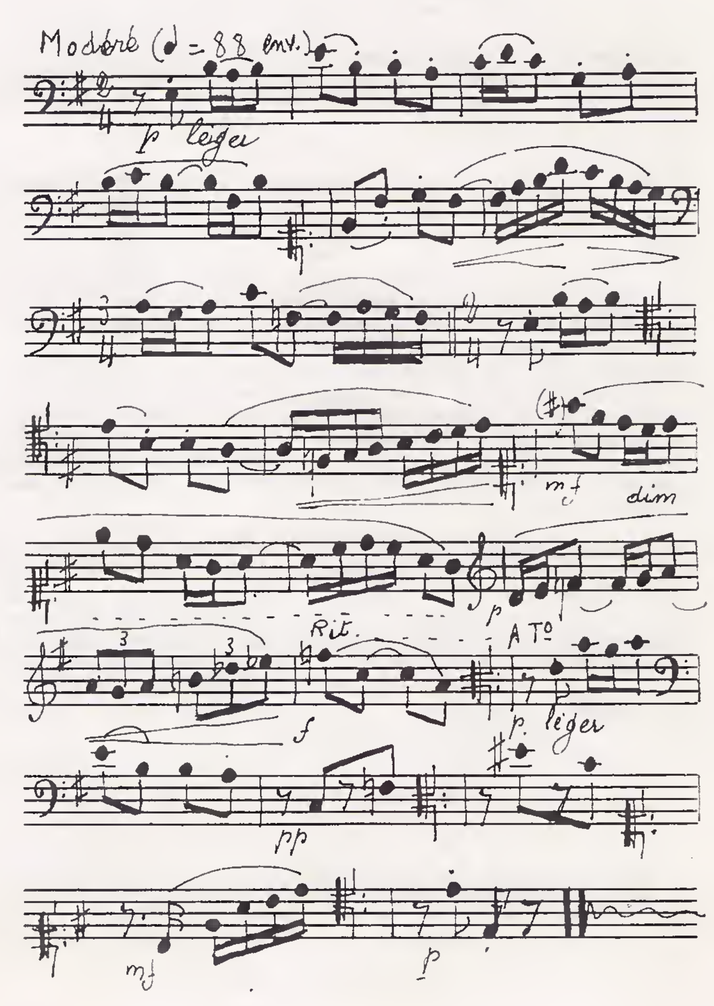


(1)
(2)
(3)
(4)
(5)
(6)
(7)
(8)

VILLE DE PARIS
2e Degré — Harmonie

Allegro maestoso
f
dim
mf
cresc.
Rall.
dim.
p



CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
(Lycée La Fontaine) — Solfège



V. D'INDY : SYMPHONIE sur un Chant Montagnard (1)

par Georges FAVRE

Inspecteur Général de l'Instruction Publique

Partition.

Editions Hamelle.

Discographie.

Columbia LFX 352-354.

Dans la pléiade de compositeurs qui ont assuré la primauté de l'art musical français au début du XXe siècle, à côté de Fauré, Debussy, Ravel et Dukas, l'altière silhouette de Vincent d'Indy se détache nette et vigoureuse. Une haute conception de la musique et une intransigeante conviction sur la noblesse de la mission artistique apportent à sa carrière une rectitude absolue, une droiture et une plénitude des plus rares.

Né à Paris le 27 mars 1851, mais d'ascendance purement cévenole — la lignée de ses ancêtres vivarais remontant au XVIe siècle — Vincent d'Indy reçoit d'abord une formation littéraire et artistique complète, mais très stricte au sein d'une famille noble, d'esprit aristocratique, un peu rigide. Initié de bonne heure à la musique, mais destiné à la carrière militaire, sa vocation ne s'affirme nettement que vers sa dix-huitième année. Contre la volonté des siens, il veut consacrer sa vie à l'art, non en simple amateur comme le souhaiterait son entourage, mais en professionnel, en militant.

Depuis 1864, il travaille l'harmonie, le contrepoint, puis l'orchestration, sous l'intelligente direction du jeune Albert Lavignac, qui lui révèle Gluck, Beethoven, Weber, Berlioz. Interrompues par la guerre — durant laquelle, engagé volontaire, il se bat très vaillamment — ses études reprennent en 1872, sous la direction de César Franck. A la classe d'orgue que celui-ci professe au Conservatoire, d'Indy obtient un premier accessit, mais travaille surtout la fugue et la composition, et esquisse déjà de nombreuses partitions. Son ouverture des *Piccolomini*, d'après Schiller, reçoit un accueil favorable chez Pasdeloup, le 25 janvier 1874, et lui assure l'estime de tous les milieux musicaux d'avant-garde. « Son talent, écrit Ernest Reyer, a la fougue de la jeunesse ; ses idées ont un rare cachet d'élévation. C'est un tempérament dramatique fortifié par de sérieuses qualités de symphoniste (1) ».

Ardent défenseur de la musique française, il participe à la fondation de la Société Nationale de Musique, aux côtés de Saint-Saëns, Lalo, Henri Duparc, Georges Bizet, et dépense une véhémente et combative ardeur au service de la jeune école. Sa maîtrise s'affirme et reçoit une définitive consécration avec le *Chant de la Cloche*, légendre dramatique couronnée en 1885 au concours triennal de composition organisé par la Ville de Paris. Désormais ses pairs le regardent comme un des chefs les plus authentiques et les plus audacieux du mouvement musical français (2).

Très attaché au pays natal de sa famille, d'Indy considère le Vivarais comme sa véritable patrie. Au contact de la nature âpre et sauvage, devant les grandioses horizons des Cévennes, il prend conscience de sa personnalité et y puise le meilleur de son inspiration. Ses œuvres les plus significatives empruntent à cette rude contrée, à ses solitudes montagneuses, leur prenante atmosphère poétique, leur émouvant climat sentimental. Ainsi, dès 1881, l'ample *Poème des Montagnes* (op. XV), pour piano, reflète l'enthousiasme de l'auteur et sa tendresse fervente pour ce pittoresque coin de terre. Mais plus encore, en 1886, il en évoque la sereine beauté dans sa *Symphonie sur un chant montagnard français* (op. XXV), une de ses plus parfaites réussites, et l'un des chefs-d'œuvre de l'art symphonique moderne. Même source d'inspiration dans le triptyque orchestral *Jour d'Eté à la Montagne* (1906). « Ce sont des impressions de ma montagne, précise Vincent d'Indy, une journée d'été en trois instants : *Aurore* (un lever de soleil sans nuages), *Jour* (rêverie dans un bois de pins, avec des chants en bas, sur la route), *Soir* (retour au gîte avec de dernières éclaircies sur les cimes des pins, puis... la nuit) ; j'en suis encore tout imprégné et j'y ai mis tout mon cœur de montagnard (3) ».

C'est aussi dans le cadre du Vivarais que se déroule l'action de *Fervaal*, drame musical en trois actes (1897). La composition du livret et de la partition donne à d'Indy l'occasion d'utiliser de nombreuses impressions de nature, qu'il a notées lors de ses longues randonnées solitaires à travers la montagne cévenole.

Enfin, de 1887 à 1892, prospectant lui-même le folklore de sa province, il transcrit — paroles et musique — une centaine de chansons populaires, voulant indique-t-il, « mettre en lumière, dévoiler l'âme vivaraise sous l'un de ses aspects les plus attachants, celui de l'expression traditionnelle de ses sentiments, de ses peines, de ses joies (4) ». Un discret accompagnement pianistique sans complications — nullement indispensable d'ailleurs — souligne ces rustiques mélodies, fort belles pour la plupart, et incontestablement choisies avec une grande sûreté de goût et un sens musical irréprochable.

Mûrissant lentement ses partitions, souvent retiré dans sa solitude cévenole, mais voyageant aussi beaucoup à l'étranger — où dès sa jeunesse il a fréquenté Liszt et Wagner — d'Indy ne cesse de donner, dans tous les genres musicaux, quelques œuvres maîtresses, *Istar*, variations symphoniques pour orchestre (1896) ; *l'Etranger*, action musicale en deux actes (1901) ; la *Deuxième Symphonie* en *si* bémol (1903) ; la *Sonate* en *mi*, pour piano (1907) ; la *Légende de Saint-Christophe*, drame en trois actes et un prologue (1920) ; le *Poème des Rivages* (1921), marquent les grandes étapes d'une carrière tout ascendante constamment tendue vers une plus haute perfection.

Non seulement créateur, mais aussi historien et critique — servi en cela par sa vaste intelligence et sa grande culture — il montre également une véritable passion pour l'enseignement. Fondateur avec Charles Bordes, en 1896, de la Schola Cantorum, il participe activement à la vie de cet établissement, dont le renom s'impose bientôt tant en France qu'à l'étranger. Durant de longues années, il professe un substantiel et très complet cours de composition musicale — peut-être trop systématique, mais intelligemment conçu — dont l'essentiel, publié avec la collaboration de ses meilleurs disciples, donne un tableau intéressant et précis de sa doctrine.

En même temps, de 1912 à 1929, il dirige au Conservatoire les classes d'orchestre et de direction d'orchestre, où il exerce une action efficace et bienfaisante sur les jeunes compositeurs. « Commander par le regard et le geste à un ensemble vocal ou instrumental — écrit-il à ce propos, en 1930 — me paraissait le suprême de la joie. Ce goût, qui naquit en moi dès la jeunesse, ne fit que s'accroître à la venue de l'âge mûr. Il reste encore l'un des charmes de ma vieillesse (5) ».

Sa connaissance approfondie des grandes œuvres classiques et modernes, la largeur de ses idées, sa science, son enthousiasme juvénile, rendent ses cours des plus attrayants. Beethoven, Weber, Berlioz, Lalo, Debussy, Honegger même — qu'il considère comme l'artiste le plus doué de la jeune génération — forment la base du répertoire que d'Indy commente et fait conduire à ses élèves. Nullement limité au seul art de diriger, son enseignement devient ainsi un véritable complément aux classes de composition (6).

Au faîte des succès, nommé Grand Officier de la Légion d'Honneur pour son quatre-vingtième anniversaire en 1930, mais travaillant toujours sans relâche, il rédige une étude sur le *Parsifal* de Wagner lorsque la mort vient le surprendre le 2 décembre 1931.

De l'abondante production de Vincent d'Indy, très variée de genres et d'aspects, maintes pages devraient figurer depuis longtemps dans les anthologies discographiques. Il serait du plus grand intérêt de posséder l'enregistrement des ouvertures de *Wallenstein*, de *Sauge Fleurie*, du *Poème des Montagnes*, de fragments de *Fervaal* et de la *Légende de Saint-Christophe* — solides et durables monuments de la musique française moderne — ainsi qu'une sélection des si vivantes et si pittoresques *Chansons du Vivarais*. Or, seulement l'Introduction du premier acte de *Fervaal*, la *Suite* (op. 91), et la *Symphonie sur un Chant Montagnard* figurent dans les catalogues de disques (7). Carence fort regrettable, et très préjudiciable au prestige de notre art national.

En suivant les indications données par l'auteur dans son *Cours de Composition Musicale* (8), nous tenterons de préciser les caractères originaux de son œuvre la plus connue, et la plus appréciée, l'illustre *Symphonie pour orchestre et piano sur un Chant montagnard français*. Sans entrer dans l'extrême détail, nous rappellerons la signification de ses éléments, et soulignerons les grandes lignes de son architecture assez complexe, afin d'en faciliter la compréhension aux auditeurs peu familiarisés avec l'écriture d'indyste.

***

Au cours de l'été 1886, dans ses montagnes du Vivarais, Vincent d'Indy entend une voix lointaine chanter un air populaire ardéchois (9). Frappé par la beauté de cette mélodie, dont l'ampleur émouvante est encore magnifiée par la solitude et la grandeur du paysage, il la note et l'utilise peu après comme idée fondamentale de l'œuvre pour piano et orchestre qu'il médite.

Ecrite d'un seul jet, et terminée à la fin des grandes vacances de cette même année, cette symphonie reçoit à Paris, l'hiver suivant, un accueil enthousiaste, et depuis lors n'a jamais cessé de figurer aux programmes des grands concerts, tant en France qu'à l'étranger. Elle demeure certainement la partition la plus souvent jouée et la plus populaire de d'Indy

Coupée à la manière d'une symphonie classique, cette œuvre comprend trois mouvements. Comme il arrive souvent chez Haydn et Beethoven, une courte introduction lente précède le premier allegro. Dans ce bref préambule, le cor anglais, puis la flûte, exposent le thème conducteur de l'œuvre — le chant montagnard cévenol — dans toute sa simplicité et sa pureté originelle (A).

De cette expressive mélodie, au modelé ferme, naîtront tous les motifs principaux de la partition. Elle reparaîtra d'ailleurs fréquemment sous sa forme première tout au long de l'œuvre, comme un véritable leitmotiv (10).

Le premier mouvement, en *sol* majeur (*Modérément animé*), suit le plan habituel de l'allegro de symphonie : exposition de deux thèmes développement, réexposition.

Très vigoureuse dans son rythme, la première idée apparaît d'abord assez mystérieusement aux bassons, sous les arpèges graves du piano (p. 5 de la partition d'orchestre) (B).

Reprise successivement par tout l'orchestre, puis par le piano (Lettre C, p. 8), cette première phrase amène un second thème en *si* majeur, d'une expression toute différente, et dont la sonorité orchestrale très lumineuse contraste avec l'atmosphère grave et solennelle du début (p. 11) (C).

Très modulant, le développement (de la lettre H, p. 17, à la page 30) est construit — comme d'usage — sur des fragments des deux idées précédentes. La réexposition ramène normalement le premier thème en *sol* majeur (p. 30), puis le second, dans la même tonalité (p. 35). Dans une courte coda lente, qui rappelle l'introduction du début (p. 29), la mélodie populaire reparaît, combinée avec de fugitifs rappels du second thème.

Le second morceau (*assez modéré*), en *si* bémol majeur, présente la coupe traditionnelle d'un *Andante* classique. Le thème principal forme un dialogue entre le piano et les cordes (D).

Très allant, se déroulant sans heurt — donnant comme une impression de promenade dans un paysage calme — ce motif, par son départ sur le sixième degré, et l'altération de sa sous-dominante, prend une coloration modale des plus heureuse. Un de ses éléments donne bientôt naissance à une idée accessoire, en *si* bémol mineur, d'un aspect assez mystérieux. Le mouvement mélodique de tierce diminuée, l'intervalle de seconde augmentée, et le rythme vivant, apportent à ce nouveau dessin un accent singulier (E).

Il semble logique de considérer comme fin de l'exposition la cadence parfaite en *si* bémol mineur, plusieurs fois répétée, avec son dernier accord longuement prolongé par un point d'orgue (p. 45, double barre). Aussitôt s'amorce le développement très modulant, où s'enchevêtrent divers fragments thématiques, facilement identifiables. A remarquer la séduisante ambiance pastorale du bref épisode *Modéré* (p. 49), dans lequel les cors, utilisant leurs trois colorations — sons ordinaires, bouchés, puis cuivrés — rappellent le thème cévenol.

Une progression chromatique des basses prépare la rentrée du thème initial, qui éclate dans toute la force d'un orchestre massé dans l'aigu (p. 53). En *si* bémol majeur, comme il se doit, ce motif principal acquiert du fait de sa riche parure instrumentale, et de son ingénieuse et nouvelle harmonisation, un relief et un lustre inouis. Dans l'accalmie finale de cette réexposition, nous entendons la prenante voix de l'alto solo chanter comme une dernière confidence sentimentale, sous le friselis aigu du piano et des flûtes (p. 56).

Une vie frémissante, une allégresse communicative jaillissent du troisième mouvement (*Animé*), en *sol* majeur, bâti en rondeau. Au piano, sur un rythme obstiné de doubles croches, sonnant comme un carillon triomphal, s'expose le premier élément du refrain, issu directement du chant montagnard (F).

Sur ce fond sonore très lumineux et largement étalé, les bois à l'unisson — dans un registre assez grave mais mordant — énoncent le véritable thème de ce final (G).

A cet exorde joyeux et exultant, s'oppose une phrase mélodique plus tendre, en *mi* majeur, qui forme le premier couplet de ce rondeau. Véritable second thème, elle chante d'abord à la clarinette, sous les arpèges cristallins du piano solo (*Plus modéré*, p. 67) (H).

Avec chaleur les violons développent cette ligne expressive (Lettre E, p. 69), puis le refrain revient en *sol* majeur (Lettre G, p. 73), mais avec un rythme modifié, à 6/8. Le piano seul attaque le second couplet, très court en *ré* bémol mineur (*Plus modéré*, p. 79), dans lequel reparaissent divers éléments déjà entendus dans le précédent couplet. Au troisième retour du refrain en *mi* majeur (p. 81), succède un bref épisode en *ut* majeur (Lettre L, p. 83) — très bucolique, avec ses appels lointains de cors — suivi d'une quatrième apparition du refrain au ton inital (Lettre N, p. 87). Nouveau divertissement (4e couplet), établi sur le rythme obstiné des basses (Lettre S, p. 94), coupé à deux reprises par le phrase lente et nostalgique du cor solo (p. 96) ; puis cinquième retour du refrain, dans le ton

principal (*Très animé,* p. 96), avec quelques transformations rythmiques (à 2/4, puis à 3/8), dans une allure de véritable danse populaire. Un dernier couplet, d'une grande rutilance orchestrale ramène la grande phrase lyrique, chantée par toutes les cordes à l'unisson (*Plus modéré,* p. 101), tandis que les bois rappellent, par-dessus, le rythme saltatoire. Enfin au piano, résonne une fois encore le très vivant refrain, rythmé à 3/4, et scandé de vigoureux accords de tout l'orchestre (*Très vite,* p. 109). Une curieuse coda avec insistance du sixième degré bémolisé, termine ce robuste final dans la joie et la lumière.

D'une structure libre et forte, cette généreuse *Symphonie* « peut à bon droit, être regardée comme une des productions les plus achevée de notre jeune école », notait Paul Dukas en 1893. C'est un nouveau et véritable poème des montagnes pour orchestre que d'Indy semble avoir voulu réaliser (11), « un poème de nature, en lequel se reflète quelque chose de l'indépendance hautaine des sommets, une page de musique où l'on sent souffler leur air vivace, chargé de sauvages senteurs, où l'on croit voir miroiter, sous les jeux variés de la lumière, la blancheur immuable des pics. Grandiose éclat du plein jour, effacements du soir, scintillements de la nuit, allégresse lumineuse du matin, tous les aspects... trouvent là leur transcription musicale fidèlement et magistralement réalisée (12) ».

---

(1) Ernest Reyer, Feuilleton du *Journal des Débats,* 8-2-1874.

(2) A ce propos, Paul Dukas écrivait : « Une hardiesse si forte — et combien attendue — enflammait notre admiration avant même que celle-ci se portât sur l'étonnante sûreté du plan de l'ouvrage, sur la richesse et la variété de sa facture, sur le sentiment de grandeur qui tout entier l'animait. » (*Sur Vincent d'Indy, Revue Musicale,* janvier 1932)

(3) Lettre à Léon Vallas, 31 août 1905, citée par celui-ci dans son ouvrage sur *Vincent d'Indy* (Paris, Albin Michel, 1950), tome II, page 254.

(4) Vincent d'Indy, *Introduction* aux *Chansons populaires du Vivarais,* premier volume (Paris, Durand, 1900).

(5) Vincent d'Indy, *Impressions d'enfance et de jeunesse* (*Les Annales,* 1er et 15 mai 1930).

(6) Voyez sur ce sujet l'article d'Arthur Hoérée (*Revue Musicale,* avril 1931), et les *Souvenirs sur la classe de V. d'Indy au Conservatoire,* d'Arthur Honegger, dans la *Revue Internationale de Musique* (Printemps 1951, p. 345).

(7) Il faut y ajouter deux brèves harmonisations de chants populaires pour chœur à quatre voix mixtes : *En passant par la Lorraine, et Gentil coquelicot.*

(8) Deuxième livre, seconde partie, p. 170.

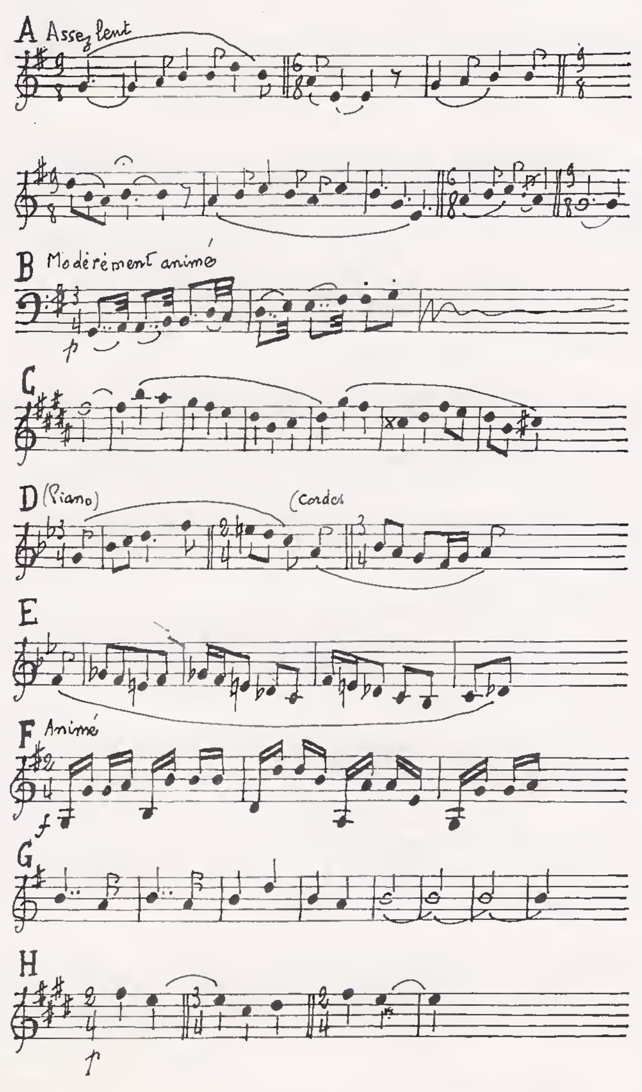
(9) Vincent d'Indy précise qu'il a entendu cette mélodie « au loin, sur la crête de Tourtous, entre Saint-Péray et Toulaud ». (*Chansons populaires du Vivarais,* tome I, p. 158).

(10) Non pas tant dans la conception purement wagnérienne, mais plutôt, comme le dit Vincent d'Indy lui-même, dans le sens *thème-pivot,* d'où rayonne l'éclairage harmonique.

(11) Rappelons que Vincent d'Indy avait donné en 1881 son émouvant *Poème des Montagnes,* pour piano, œuvre autobiographique d'un ton neuf et très personnel, où son sens descriptif s'affirme d'étonnante façon.

(12) Paul Dukas, *Revue hebdomadaire* 23 décembre 1893 (page 629).

(13) Cette analyse est extraite de l'ouvrage « *Musiciens Français Modernes. Essai d'initiation par le disque* ». Nous la publions avec l'aimable autorisation de l'éditeur : Durand et Cie, 4, place de la Madeleine, Paris (8e).



Chr. W. Gluck : IPHIGÉNIE EN AULIDE (Ouverture)

par René KOPFF

Partition.

Edition Eulenburg n° 676.
D. Gr. 17062. 25 cm., 33 t.

Enregistrement.

Orch. Philh. Munich, Dir. Arthur Rother (sur le même disque : Danse des furies et menuet des Esprits Bienheureux. extraits d'Orphée).

L'auteur.

Né en 1714 en Bavière, mort en 1787 à Vienne en Autriche, Gluck est avant tout le grand réformateur de l'opéra, qu'il transforme peu à peu en véritable drame musical. Après avoir composé de nombreux opéras italiens traditionnels, il entreprit sa réforme avec la première version d'*Orphée* (1762) et d'*Alceste* (1767) sur des textes italiens de Calzabigi. C'est en France qu'il paracheva sa réforme révolutionnaire de l'opéra par *Iphigénie* en Aulide (1774), puis la traduction française d'*Orphée* (1774) et d'*Alceste* (1778). *Armide* (1777) et enfin *Iphigénie en Tauride* (1779).

C'est dans une lettre dédicatoire qui sert de préface à Alceste que Gluck expose clairement les principaux points de sa réforme qui vise avant tout la simplicité, la vérité, le naturel, aussi bien dans la construction dramatique que dans la déclamation du chant et dans le rôle de l'orchestre. « Sobriété, vérité, et naturel, dira Gluck, sont dans toute œuvre d'art les assises solides du Beau ».

Iphigénie en Aulide.

Donnée pour la première fois à Paris le 19 avril 1774. Iphigénie se place au centre de la grande période de la réforme gluckiste, après la version italienne et avant la version française d'Orphée et d'Alceste.

A la demande de Gluck, le librettiste Leblanc du Roullet, attaché d'ambassade du Roi de France à Vienne, remania le texte de l'Iphigénie de Racine en vue d'une adaptation musicale que le musicien intitula : Iphigénie en Aulide.
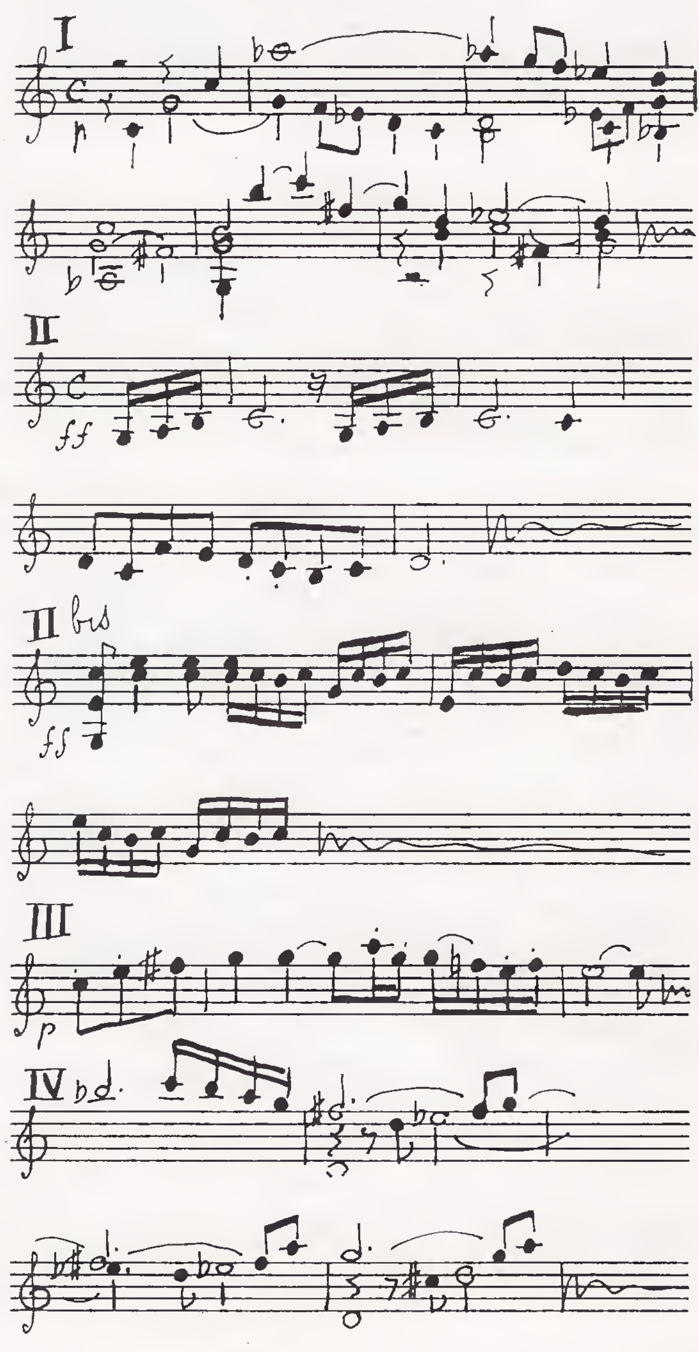
Les innovations de Gluck ne furent pas acceptées sans réticence par la direction et les artistes de l'Opéra de Paris ; mais c'est grâce à la protection de la reine Marie-Antoinette ancienne élève de Gluck, que celui-ci a pu venir à bout de toutes les résistances. La pièce fut aussitôt l'objet d'une querelle passionnée, aussi vive que vingt ans plus tôt la querelle des Bouffons. Mais elle conquit les français par la peinture des quatre personnages principaux : Agamemnon, Clytemnestre, Achille et Iphigénie, héros que le public connaissait du Théâtre Français et qu'il retrouvait ici animés par un art et une vérité plus proches de l'esprit racinien que la mécanique trop solennelle de Rameau.

L'ouverture.

« J'ai imaginé, dit Gluck lui-même dans sa préface d'Alceste, que la symphonie (l'ouverture) devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux, et leur en indiquer le sujet ».

Voilà bien une nouvelle conception de l'ouverture qui tranche nettement sur les traditionnelles ouvertures française ou italienne. L'ouverture de Gluck, en effet, par certains éléments qu'on retrouvera ultérieurement dans la pièce, mais surtout par son esprit, prépare réellement l'auditeur à l'action dramatique qui va suivre. Elle s'intègre à tel point à la pièce qu'elle ne comporte pas de fin indépendante, mais que par une cadence à la dominante elle se lie intimement et sans interruption au premier acte.

Pour les besoins de la salle de concert, il fallut donc adjoindre à cette ouverture une coda conclusive. Dans le cas d'Iphigénie, il existe deux versions différentes de ce finale.



La première, attribuée sans aucune preuve à Mozart, est en réalité de Johann Philipp Schmitt (1779-1853) et ne peut être datée avec précision. Schmitt a ajouté 44 mesures d'éléments en partie nouveaux, en partie tirés du mouvement vif précédent. Il a respecté l'orchestration de Gluck : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, les timbales et les cordes. Berlioz, dans son traité d'instrumentation, relève la qualité exemplaire de l'instrumentation de Gluck qui, malgré des moyens réduits, atteint un très haut degré d'expression dramatique.

La seconde version est de Richard Wagner qui a entrepris en 1846-47 une transcription complète de l'œuvre de Gluck. Mais son ouverture, telle que nous l'entendons sur notre disque et telle que nous l'analyserons, ne date que de 1854. Pour sa coda de 31 mesures, il utilise de nouveau le thème de l'introduction lente, qui correspond d'ailleurs à l'air d'Agamemnon au début du premier acte. Il en fait ainsi une véritable ouverture à la française (lent, vif, lent). En plus, Wagner a éprouvé le besoin d'enrichir l'orchestration originale par 2 clarinettes, un troisième basson, un troisième et un quatrième cors et une troisième trompette, instruments supplémentaires qu'on ne trouve ni dans l'introduction lente, ni dans la conclusion surajoutée, mais uniquement pour donner plus d'étoffe à la partie vive. En effet, ces vents supplémentaires n'ajoutent aucun élément mélodique nouveau, mais ne font que doubler ceux qui y étaient déjà ou compléter leur harmonie.

ANALYSE

Richard Wagner donne de cette page immortelle l'analyse suivante : « Le contenu poétique de l'ouverture de Gluck m'a paru être le suivant : 1° un motif d'appels déchirants d'un cœur déchiré par la passion (1) ; 2° un motif de violence, de provocation et de puissance despotique (II) ; 3° un motif de grâce et de douceur virginale (III) ; 4° un motif de douloureuse et pénible compassion (IV). L'ouverture tout entière n'est que l'alternance, à quelques détails secondaires près, de ces trois derniers motifs principaux ».

Introduction lente.

Andante 4/4 (mes. 1 à 19). Rien à la clé, mais en do mineur. Ce premier thème (1), d'une noble douceur, avec ses entrées en imitations aux cordes et aux bois, est un thème repris d'une œuvre antérieure, Télémaque ; et c'est ici le thème même de l'air que chante Agamemnon au début du premier acte. Pour implorer la pitié de Diane. C'est pour cela que Wagner a trouvé conforme à l'esprit de Gluck de le reprendre à la fin pour sa coda. Le thème est répété à partir de la mesure 9 à la dominante sur laquelle il s'arrête d'ailleurs (mes. 19).

(*Allegro*) 4/4 (mes. 20 à 179) en do majeur, de forme sonate assez libre. Une constatation importante s'impose : l'indication allegro ne se trouve pas dans la partition. Gluck, comme la plupart de ses contemporains, ne fait pas mention des changements de mouvements. La musique elle-même guide l'exécutant. Le changement d'allure ressort d'ailleurs tout naturellement de la notation employée : dans l'introduction prédominent les valeurs longues, blanches et noires, à côté de très rares croches, alors qu'à partir d'ici les valeurs plus courtes et donc plus rapides, croches et doubles croches dominent nettement. Avec une indication supplémentaire « allegro » cette partie aurait un mouvement trop vif qui risquerait de dénaturer certains thèmes, notamment celui de la douceur d'Iphigénie.

Dans ce pseudo-allegro, on peut distinguer d'abord une exposition (mes. 20 à 85) qui n'est pas une véritable exposition bithématique de la forme-sonate stricte. En effet, elle présente plutôt une construction strophique abac. Voici d'abord, en do majeur, un thème (II) qui débute par des appels majestueux du tutti, une anachrouse de trois petites notes ascendantes suivie d'une impérieuse affirmation de la tonique. Tout le côté volontaire et héroïque du drame est préfiguré. Trois courts traits de croches détachées des cordes introduisent ensuite une partie syncopée et plus agitée dans toute la force du tutti (II bis - mes. 29). Le drame éclate Voici maintenant, (mes. 39) également en do majeur, un thème plus tendre qui, par la voix câline de la flûte accompagnée par les violons et les altos, fait allusion à la « douceur virginale » d'Iphigénie, élément de grâce contrastant avec les éléments héroïques et dramatiques. Mais bientôt le volontaire thème II reparaît en sol majeur (mes. 50), affirmant en une répétition de fortes cadences le ton de sol pour déboucher inopinément en sol mineur sur le thème de la « douloureuse et pénible compassion » (IV). Mais preuve combien la recherche du plan de la forme-sonate peut paraître aléatoire, ce thème, avec ses répétitions de formules, son passage de sol mineur vers la mineur et sa conclusion modulante, a tout a fait l'allure d'un début de développement. Remarquons ce plantif dessin des hautbois en seconde mineure ascendante auquel font écho les premiers violons, dessin qui rappelle d'ailleurs un dessin analogue dans le thème de l'introduction lente. Notons aussi la menaçante insistance des longues notes des cors et des bassons.

Le véritable développement commence (mes. 86) par le thème II en la majeur. Des modulations passagères par sol mineur et fa mineur amènent au tutti l'élément syncopé du thème II bis, allant de ré mineur (mes. 95) à fa majeur (mes. 99). Et voilà que revient aussi le thème d'Iphigénie (III) en fa (mes. 101).

Une nouvelle modulation par si bécarre ramène le ton de do majeur pour la réexposition qui commence à la mesure 112.

Mes. 112 : Thème II, puis II bis, en do majeur ;

Mes 131 : Thème III également en do majeur ;

Mes. 141 : Thème II et II bis, en sol majeur ;

Mes. 154 : Thème IV en sol mineur, évoluant dans sa partie conclusive vers do mineur. L'inflexion plaintive quitte les hautbois pour les cordes. Les longues tenues menaçantes des cors et des bassons sont renforcées par les hautbois.

CODA LENTE : Cette coda comporte d'abord une reprise au tutti du thème II en do majeur (mes. 180) qui s'enchaine (mes. 188) au thème d'introduction en do mineur. C'est là qu'intervient l'adjonction de Richard Wagner. Aux basses, il s'y mêle doucement le premier dessin du thème autoritaire (II). Mais c'est comme si la douceur d'Iphigénie avait vaincu la rigueur implacable du sort. Cet arrangement de Wagner n'est pas sans rappeler la fin de l'ouverture de Coriolan de Beethoven.

Cette noble et émouvante musique impressionne facilement nos jeunes auditeurs, sans trop de commentaires, surtout lorsque les personnages et les faits leur sont devenus familiers par l'étude de la pièce de Racine.

Cl. Debussy : PRÉLUDES POUR PIANO (1)

(PREMIER LIVRE)

par A. GABEAUD

Des pas sur la neige.

Petit tableau très évocateur et d'une grande tristesse. Peut se diviser en deux parties :

a) Un motif obstiné : la neige, parfois souligné d'harmonies en quintes descendantes graves (mes. 5 et 6). Là-dessus. une mélodie douloureuse fragmentée, hésitante (mes. 2 à 7) à laquelle répond une basse expressive (mes. 8 à 14) avec un accord interrogatif (mes. 12 à 14) et une descente grave... les pas s'effacent, la neige tombe toujours (6). Encore la mélodie plaintive (mes. 17 à 19).

b) Mesure 20. La plainte se précise (mes. 20 à 25), mais la neige l'étouffe... elle reprend tristement en s'éloignant (mes. 28) et modulant. La neige s'efface à son tour, la basse égrène la quinte *sol-ré*, pour aboutir à l'accord de tonique très écarté.

Ce qu'a vu le vent d'ouest.

Très tumultueux, et installé sur une pédale de *fa dièse*, qui domine toute la première partie de la pièce, et arrive, ornée, à donner naissance à un chant montant, envahissant. Est-ce le souvenir des grondements marins qu'apporte le vent d'ouest ?

Ce poème peut se diviser en trois parties, dans lesquelles les changements de rythme forment d'autres subdivisions.

A - Des arpèges agités montent et descendent avec leurs sommets ponctués comme les crêtes des vagues, ils retombent toujours sur leur départ : la pédale de *fa dièse ;* des accords tentent de se faire jour (mes. 7) avec des sauts et des trémolos au grave. Partant du *fa dièse* orné, une montée chromatique (mes. 15) arrive à un grand paroxysme, toujours basée sur le *fa dièse*, et s'arrête sur deux accords d'ssonants (mes. 22-23) : un trille (*do-ré*) se montre.

B - Le trille strident s'établit tout à fait, c'est la tempête... Le *fa dièse* disparait, et le vent est maitre, le trille est ponctué d'accents incisifs, ceux-ci se rapprochent et forment une mélodie. Dans l'aigu, le battement, qui y a grimpé, devient plus serré et donne un trémolo d'octaves (*ut dièse*) soutenu par une tenue (renouvelée de *si*, très grave (mes. 33). Entre ces deux pôles du piano, des secondes redoublées sont transportées en sauts brusques. Après un arrêt sur l'un de ces accords (mes. 36) le même système se reproduit (mes. 37 à 40).

C - Un *ré-dièse* surmonté de battements d'accords, mains alternées (trémolos) monte avec eux jusqu'à l'aigu où il continue en trémolo serré d'octaves, une rapide ascension et tout redescend subitement ; (mes. 50-51). Sur ce décor sonore, un chant sauvage, en accords très altérés (tons entiers) (mes. 45 à 52) redescend lui aussi et cesse brusquement. Un trille très grave ramène la pédale de *fa dièse*, qui, même interrompue, résistera jusqu'à la fin. Une dernière rafale, un dernier tourbillon ramènent des accords formant chant, mais très doux... Tout semble s'apaiser (mes. 60) et à la basse une sorte de danse ternaire s'établit, monte jusqu'à un accord de secondes superposées, et, sur un dernier grondement, tout cesse.

La fille aux cheveux de lin.

Pièce très connue, orchestrée et souvent jouée, même dans les concerts de musique dite « légère ».

Un motif mélodique (7), très caressant, sert de départ à une phrase (forme lied) dont la seule exposition constitue toute la pièce, très calme, et dont une modulation médiane (*mi bémol*) rompt la monotonie, pleine de charme ; la mélodie s'évapore et aboutit à des accords *pp* et aigus pour conclure.

La sérénade interrompue.

Divisée en deux parties séparées par l'interruption, et presque symétriques.

A - De timides grattements de guitare s'approchent peu à peu (mes. 24) et prennent corps. Puis, un chant s'élève (très espagnol) : d'abord une tenue, une plainte (mes. 32) ; mais un cri (?) interrompt ce prélude... La guitare reprend, (mes. 47) et le chant flamenco se précise (8) (mes. 52-70). se développe pour s'achever sur une grande vocalise, pendant que la guitare se tait... Mais dans le lointain, on perçoit une marche (en *ré*). Est-ce une patrouille ? Est-ce un rival ? Le troubadour s'interrompt, essaye quelques accords, s'interrompt de nouveau, mais le danger s'éloigne...

B - L'amoureux reprend rageusement sa guitare et son chant plus calme (mes. 88), ses longues tenues, et les lambeaux du flamenco ; il s'éloigne à son tour, et les derniers accords de la guitare se perdent dans la nuit...

La cathédrale engloutie.

La plus célèbre des pièces du recueil et aussi la plus spectaculaire ; elle semble une méditation auprès de la passe où la légende fait engloutir la ville d'Ys... et dont, paraît-il, à certains moments, on entend les cloches et on peut apercevoir les flèches de la cathédrale parmi les écueils multiples visibles dans l'eau transparente...

C'est un tableau un peu similaire que Debussy veut nous faire entrevoir dans son poème musical... Celui-ci peut se diviser en deux parties :

A - Préambule avec des accords montants, et les cloches immergées (mes. 5 et 6). Sur leur note cristalline, se lève un chant triste (9), mais la brume se dissipe, et la vie se réveille sous les masses liquides.

Un rayon de soleil illumine les flots, et l'on voit la cathédrale surgir dans le flot mouvant, et c'est (sur une basse d'*ut* grave obstinée) un choral puissant et grandiose (mes. 28) qui monte et s'affirme en longs échos... tout se perd dans l'aigu.

B - Une modulation établit une pédale grave de *sol dièse*, et le chant recueilli et triste (9) parti des profondeurs (mes. 33) ramène l'ombre... il monte cependant, grandit, mais s'efface en redescendant doucement... (le *sol dièse* fait place au ton initial (*ut*), (mes. 55) d'abord orné d'un trille puis d'arpèges agités... sur lesquels le choral reparaît en écho (mes. 59), souvenir de la vision disparue... La cathédrale s'est de nouveau engloutie sous les flots montant toujours et s'apaisant peu à peu...

La danse de Puck.

Ce malicieux lutin, compagnon d'Obéron, est très capricieux ; aussi, sa danse obéit à des changements continuels de rythmes.

Un motif reparaît souvent, comme un refrain, ce qui rapprocherait le plan de la pièce de celui du rondo, avec 4 couplets.

A - Le motif exposé, Puck folâtre et essaye toutes sortes de rythmes plus ou moins fantaisistes, jeux légers ou bruyants.

B - Le motif (10) impose enfin son rythme à lui (mes. 30) léger et sautillant. Un chant en accords s'élève (mes. 32) et se termine en trilles (mes. 53) et arpèges rieurs.

C - Le motif (10) se développe un peu, mais il est interrompu par un appel (mes. 69) : est-ce le cor d'Obéron ?...

(1) *Voir E.M. n° 102 - Nov. 1963.*

Puck reprend ses gambades de plus en plus serrées, avec arpèges, sauts, trémolos...

D - Le refrain (10) revient (mes. 87, sur un trille, mais (sur un *mi bémol* grave tenu) l'appel retentit à nouveau deux fois (mes. 91 et 93) mettant fin aux ébats du joyeux lutin.

Minstrels.

Pièce humoristique : les « minstrels » essaient d'attirer les badauds, par diverses parades : guitare d'abord avec un motif qui reparait tout le temps, parfois précédé de secondes, le plus souvent seul, interrompant tous les essais infructueux.

A - Premier essai : arpèges de guitares, secondes détachées (mes. 9) suivies du motif fatidique (mes. 11 et 12). On s'anime cependant avec des trompettes et des accords (mes. 16 à 18), les trompettes ne paraissent pas très justes... mais le motif précédé de ses secondes met fin à ce prélude.

B - On repart (mes. 22), on prend un autre ton (*mi bémol*) et la fanfare est plus nourrie, brusquement, elle est coupée par le motif descendant (mes. 32).

C - Sur une basse pizzicato, ironique, des accords se trainent (il n'y a plus de sous dans la caisse... et le public boude...), quelques montées d'octaves et on gratte sa guitare à nouveau... (mes. 45) dans un autre ton, l'idée fixe revient (mes. 49).

D - Au loin, on entend une sorte de marche (rappelant vaguement la Marseillaise) en *la bémol*. Encore le motif, et de nouveau la marche (en *la*, mes. 55) suivie d'un tambour très proche, puis s'éloignant... c'est la fin de la parade ?...

Un chant expressif, philosophe, monte au grave, avec des rappels du fameux motif ?... La conclusion se fait avec les arpèges de guitare du début, coupés des roulements du tambour tout à fait assourdis. Et le motif revient rageusement suivi de deux accords secs : coups de grosse caisse comme pour la crever.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

(Sur R. T. F. Promotion)

DECEMBRE

MARDI 3 :

Chant : Chantons Noël (Chant populaire du Quercy) : Fin de l'étude.

MERCREDI 4 :

Initiation à la musique : Révision : Quintette « La Truite » (Schubert) ; Danses slaves (Dvorak).

Chant : Chante un Noël nouveau (Chant populaire du Languedoc) : Suite de l'étude.

VENDREDI 6 :

Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les Ecoles Normales) : Couplets de « Richard Cœur de Lion » (Grétry).

Solfège (1re année) : 4e leçon.

MARDI 10 :

Chant : Séance de révision : La cigale et la fourmi Madam' la mariée, Chantons Noël.

MERCREDI 11 :

Initiation à la musique : Séance de préparation au jeu musical de 18 décembre.

Chant : Chante un Noël nouveau (Chant populaire du Languedoc) : Fin de l'étude.

VENDREDI 13 :

Solfège (2e année) : 5e leçon.

MARDI 17 :

Chant : Séance de révision : La cigale et la fourmi. Madam' la mariée, Chantons Noël.

MERCREDI 18 :

Initiation à la musique : Jeu musical portant sur la reconnaissance de thèmes extraits d'œuvres de Haydn, Saint-Saëns, Prokofiev, Schubert et Dvorak.

Chant : Séance de révision : Dimanche à l'aube, La Truite (Schubert), Chante un Noël nouveau.

VENDREDI 20 :

Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les Ecoles Normales) : Couplets de «Richard Cœur de Lion (Grétry).

Solfège (1re année) : 5e leçon.

---

(1) Le Mardi à 15 h. 45

Le Mercredi à 15 h. 30

Le Vendredi à 15 h. 15 pour le chant et le solfège 2e année (en alternance).

Le Vendredi à 15 h. 45 pour le solfège 1re année (tous les 15 jours).

NOTRE DISCOTHÈQUE

par D. MACHUEL

Professeur au Lycée Montaigne,
Critique musical au Guide du Concert

Puisque l'ordre chronologique est de rigueur, nous commencerons cette discothèque par deux disques de musique grégorienne, présentés par le STUDIO S.M.. Le premier permet de suivre une journée monastique dans l'Abbaye d'En Calcat depuis le chant des matines jusqu'à complies en passant par l'office de la Messe. La présentation est excellente ; les textes en latin sont traduits avec indication des références ; leur choix est soigné et l'exécution fait entendre de belles voies très unies (1).

Le second, d'un esprit légèrement différent, est chanté par les Chœurs de la Basilique de Beaune dirigés par Jean-François Samson, le fils du célèbre Joseph Samson. Deux parties dans ce disque de Plain-Chant : Liturgie eucharistique. et Office vespéral. Les morceaux sont empruntés aux temps de l'Avent, de la Sexagésime, de la Passion et de Pâques ; quelques morceaux principaux du répertoire grégorien s'y trouvent, tel le « *Christus factus est* » du Jeudi Saint. Excellente présentation, interprétation non moins remarquable (2).

Roland de LASSUS est surtout connu par des Messes et de nombreuses Chansons polyphoniques ; ce disque publié sous étiquette DISCOPHILES FRANÇAIS nous révèle les « *Prophéties des Sybilles* », suite de 12 chants, courts dans l'ensemble, composés par Roland de LASSUS en 1550-1552, alors que le musicien était à Naples au service du Marquis de La Terza. Une excellente notice de François Lesure et de Grosdisier de Matons situe l'œuvre dans la carrière de Roland de LASSUS et rappelle toute la Légende des Sybilles. Interprétation particulièrement soignée due aux Madrigalistes de Prague sous la direction de Miroslav Venhoda. Sur le même disque figure également la *Messe à 6 voix « Ecce nunc benedicite Dominum »* composée pour la Cour de Bavière en 1585 par les mêmes interprètes. A recommander pour sa valeur musicologique et musicale (3).

C'est en Espagne que nous nous transportons maintenant avec un disque VALOIS (4) intitulé « *El cancionero* » ; c'est un ensemble de chansons polyphoniques (villancico), de romances ou simplement de chansons jouées sur les instruments ; le choix est parfaitement fait et l'interprétation de toute beauté (Ensemble polyphonique de Paris, R.T.F., sous la direction de Charles Ravier). La plupart des œuvres citées sont de Juan del ENCONA, né en 1469 aux environs de Salamanque et mort en 1529) ; entré au service du Duc d'Albe en 1492, il termina sa vie dans les ordres où il fut reçu en 1519. La musique que nous entendons dans ce disque est très belle, très intéressante par la polyphonie, l'harmonie et le rythme. La présentation signée Aimé Agnel est courte, mais précise et instructive. A recommander vivement.

Après l'Espagne, la Pologne. Le CHANT DU MONDE nous propose d'écouter « *Les Trésors de la Musique ancienne polonaise* ». Depuis quelques années, des recherches menées en Pologne dans les bibliothèques de certains couvents ont amene à la découverte de nombreux chefs-d'œuvre de la musique allant du 13e au 18e siècles. C'est un choix parmi ces découvertes qui nous est proposé ici. On sent, naturellement dans ces œuvres, l'influence des maîtres correspondants de la musique allemande, italienne ou française, mais on sent également la personnalité de chacun de ces compositeurs. Ici aussi, la notice est courte, mais bien rédigée, elle nous apprend beaucoup de détails inconnus. Le Musicae Antiquae Collegium Varsoviense est conduit par Jan Wierzylowsky, l'ensemble instrumental par Stefan Sutkowski. Un disque documentaire certes, mais également de la très belle musique à écouter (5).

Quittons la musique ancienne pour une période plus récente. La vogue que connait la guitare, de nos jours, incite les marques de disques à enregistrer les œuvres qui au XVIIIe siècle ont été écrites pour l'instrument ; c'est ainsi que parallèlement AMADÉO et CRITÈRE nous proposent deux concerts de guitare avec orchestre. Le premier, intitulé « Les Virtuoses de la guitare » rassemble des *Concertos* de VIVALDI TORELLI et CARULLI ainsi que deux *Gaillardes* de DOWLAND. Karl Scheit est un guitariste autrichien qui, d'après la notice, est un spécialiste de la transcription des anciennes tablatures de luth ; son jeu est sobre, mais vibrant et expressif. Il est accompagné par les solistes de Vienne dirigés par Wilfried Boetscher. Sonorité de ce disque parfaite AMADÉO. (6).

Le second publié sous étiquette CRITÈRE réunit la *Suite en sol mineur* de BACH pour guitare, le *Concerto en re majeur* et *le Trio en ut majeur* de VIVALDI. Olivier Alain et Roger Cotte présentent parfaitement cet instrument en le plaçant dans l'évolution générale de tous les instruments à cordes pincées, et introduisent les œuvres exécutées. Cette notice séparée du disque est d'un emploi aisé. L'interprétation qui rassemble Ramon Cueto, guitare, et le Collegium Musicum de Paris dirigé par Roland Douatte est très musicale. La Suite de BACH pour guitare seule est une transcription par le Cantor lui-même de la 5e *Suite pour violoncelle seul*, l'une des plus belles de la célèbre série. CRITÈRE. (7).

Avant d'aborder le groupe des disques de concertos, nous nous arrêterons sur ces « Chefs-d'œuvre retrouvés du Baroque allemand » publiés par la marque B.A.M. Sous cette appelation sont placés deux fils de BACH, CHARLES-PHILIPPE-EMMANUEL et WILHELM-FRIEDMANN, puis QUANTZ, FASCH, et STAMITZ. De ces divers auteurs sont jouées des *Sonates à quatre* ou des *Trios*. On se plait à écouter cette musique agréable, écrite pour plaire et pour distraire, de structure simple, mais sincère et expressive. L'interprétation du Quatuor Instrumental Maxence Larrieu répondant à ces caractères est légère, dynamique et vivante. (8).

Le groupe des *Concertos*, nous l'ouvrirons avec Joseph HAYDN et trois de ses cinq *Concertos pour flûte et hautbois*. Les deux autres ont paru l'an dernier dans la même collection avec les mêmes interprètes ; les mêmes qualités de parfaite musicalité caractérisent cette nouvelle série. CRITÈRE. (9).

MOZART écrivit ses deux *Concertos pour flûte et orchestre* au cours d'un séjour qu'il fit à Mannheim entre le 25 décembre 1777 et le 14 février 1778, à la suite de la commande que lui avait fait un officier hollandais nommé Dejean, flûtiste amateur. Ces deux *Concertos* sont groupés sur ce disque FONTANA ainsi *qu'un Andante en ut majeur K.315*, composé peu après les concertos pour le même amateur qui avait fait des réserves au sujet de l'Adagio non troppo du premier. L'interprétation confiée à Hubert Barwahser, flûtiste, et à l'Orchestre Symphonique de Vienne dirigé par John Pritchard et Berhard Paumgartner est excellente, très pure et vivante. (10).

CHOPIN pose à tous les artistes des problèmes d'interprétation car on ne saura jamais comment, personnellement, il usait du fameux rubato. On ne peut reprocher à Stefan Askenase d'abuser de ce rubato dans le *Concerto en fa mineur*, mais on peut trouver son jeu trop réservé malgré une précision technique remarquable. *Deux Polonaises, n° 3 op. 40 ns 1 et n° 6 op. 53*, complètent ce disque. DEUTSCHE GRAMMOPHON. (11).

La littérature du violoncelle, en matière de concertos, est assez restreinte, mais comprend quelques pages remarquables comme les ouvrages de BOCCHERINI et de LALO qui sont

inscrits sur ce disque FONTANA. BOCCHERINI, célèbre virtuose du violoncelle, connu surtout par son Menuet, nous a laissé beaucoup de musique de chambre où l'instrument est mis en valeur, mais en revanche peu de concertos ; celui en si bémol majeur est le plus connu et le plus joué. LALO composa son *Concerto pour violoncelle* en 1877 ; l'œuvre, très lyrique et déclamatoire, est aujourd'hui un peu délaissée aussi, nous réjouissons-nous de la voir gravée de nouveau car elle honore son auteur. Ce disque est excellent et la gravure très pure, mais nous regrettons que le soliste, Tibor de Machula, ne soit pas présenté car il est inconnu en France ; d'autant plus que son interprétation est très bonne. (12).

Pour clore ce groupe de disques d'instruments solistes avec orchestre, en voici un consacré au violoniste Nathan Milstein dans un répertoire varié allant de MOZART à SAINT-SAENS en passant par BEETHOVEN, WIENIAWSKY et STRAWINSKY. Ces morceaux font appel à la virtuosité brillante ou sont des recherches de sonorité ; ils mettent en valeur les qualités qui font la réputation de cet artiste international ; c'est peut-être se montrer difficile en présence d'une telle perfection, mais nous trouvons ces interprétations trop réservées ; nous aimerions des accents plus forts qui témoigneraient d'une vie intérieure plus intense. CAPITOL. (13).

Abordant la musique pour orchestre, nous y retrouvons CHOPIN dont nul n'ignore le Ballet « *Les Sylphides* » composé avec des *Valses*, *Préludes* et *Mazurkas* orchestrées. Présentée d'abord sous le titre « *Chopiniana* », l'œuvre fut remaniée pour prendre son titre définitif en 1909. C'est une interprétation très en place, mais un rien rigoureuse que nous offre Jésus Etchevery à la tête de l'Orchestre Lamoureux ; la sonorité générale est très bonne et le relief de l'orchestre de grande qualité. PHILIPS. (14).

Viennent ensuite, associés sur le même disque, le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de DEBUSSY et les *Tableaux d'une Exposition* de MOUSSORGSKY, deux œuvres que l'on n'ose plus présenter ; disons seulement que le Philharmonia Orchestra est dirigé par Lorin Maazel, ce qui est un gage de perfection expressive, de clarté dans la masse orchestrale et de raffinements dans les dosages ; nous la trouvons parfois un peu violente. La notice est rédigée par Michel Briguet. COLUMBIA. (15).

Sur un autre disque PHILIPS, Classiques pour tous, sont rapprochés avec bonheur CHABRIER (*Espana* et *Bourrée Fantasque*) et RAVEL (*Rapsodie Espagnole*) ; encore des œuvres trop connues pour tenter d'en parler une nouvelle fois, nous en saluerons seulement l'interprétation conduite par Paul Paray qui est très colorée, vivante, d'un rythme rebondissant, délicatement nuancée quant à la *Rapsodie Espagnole*. La sonorité de l'orchestre est très vraie, mordante ; les instruments sont bien fondus entre eux, mais on peut également en détailler les sonorités. (16).

Au chapitre de la musique pour piano, nous recommanderons d'abord un magnifique disque de musique française pour deux pianos. Avec DEBUSSY, CHABRIER, RAVEL et FRANÇAIX, il présente un panorama très complet de l'âge d'or de la musique française contemporaine. Il est difficile de trouver une interprétation meilleure de ces œuvres que celle de Geneviève Joy et Jacqueline Robin-Bonneau ; la truculence de CHABRIER ou la fantaisie de J. FRANÇAIX comme la féerie ravélienne ou la délicatesse envoûtante de DEBUSSY sont traduites avec un égal bonheur. Un disque de tout premier ordre. ERATO. (17).

Malgré que l'année DEBUSSY soit largement achevée, des disques sortent encore, qui sont consacrés au « Musicien français » ; cette intégrale de sa musique pour piano dont nous recevons les volumes 4 et 5, nous la devons à Noël Lee. Au programme du volume 4, la *Suite pour le piano*, les *Estampes* et les deux séries des *Images*, la *suite « en Blanc et Noir »*, *Lindaraja*, les *Six Epigraphes antiques* et la *Petite suite* formant le conquième avec Jean-Charles Richard comme second pianiste. Le jeu de Noël Lee est détaillé et nuancé, la sonorité belle et jamais forcée. VALOIS. (18).

Né en 1900 à Brooklyn, Aaron COPLAND fut à Fontainebleau l'élève de Nadia Boulanger ; il occupe actuellement une place de premier plan dans la musique américaine contemporaine, et son influence est grande. Ses œuvres sont

nombreuses et importantes ; deux œuvres développées, sa *Sonate pour piano* (1941) et sa *Fantaisie pour piano* (1957) sont enregistrées et présentées par Noël Lee. C'est une formule de musique à laquelle nous sommes maintenant presque habitué, mais celle-ci n'est pas désagréable et non dénuée d'expression. VALOIS. (19).

Au chapitre de l'art lyrique, deux disques, très différents, sont à considérer : le premier, le plus curieux, est le repiquage d'une série de vieux enregistremnts datant de 1904 à 1913, consacrés aux Chanteurs de la Russie Impériale. Evidemment, il ne faut prêter trop d'attention aux accompagnements qui sont très déformés par l'ancien procédé acoustique, mais écouter les voix qui ont miraculeusement conservé leur pureté, et on peut alors apprécier l'art merveilleux de ces artistes Dans cette série, seul Chaliapnine nous est connu, mais une notice très précise nous permet de savoir qui sont les autres. Un disque historique que tous les fanatiques de l'art lyrique voudront posséder. Félicitons les techniciens qui réussissent à faire presque disparaître les bruits de surface. V.S.M. VOIX ILLUSTRES. (20).

Le second est consacré au ténor américain Jess Thomas, célèbre depuis 1958 dans divers opéras d'Allemagne, et depuis peu à Bayreuth. Il chante divers extraits wagnériens, *Maîtres chanteurs, Or du Rhin, Walkyrie, Lohengrin, Rienzi* et *Parsifal*. On admire sa bravoure, son sens de la courbe vocale et sa musicalité. Une excellente anthologie wagnérienne. DEUTSCHE GRAMMOPHON. (21).

Et nous terminerons par ce disque du STUDIO S.M. consacré à des Chansons populaires françaises, chantées par les membres de la Communauté de l'Arche, ordre laborieux fondé par Lanza del Vasto après le retour de ses pèlerinages aux Indes et en Terre Sainte. Ces chansons recherchent l'authenticité primitive en conservant en particulier les modes liturgiques. Les textes ne sont malheureusement pas toujours compréhensibles. (22).

---

(1) Chefs-d'œuvre grégoriens. La journée monastique à En Calcat. 30/33 S.M. 30 A 116.

(2) Plain-Chant ; Chœurs de la Basilique de Beaune. 30/33 S.M. 30 A 119.

(3) ROLAND DE LASSUS : Prophéties des Sibylles ; Messe « Ecce nunc benedicite Dominum ». 30/33 Discophiles DF.730.073.

(4) El Cancionero. 30/33 Valois MB 431.

(5) Trésors de la musique ancienne polonaise. 30/33 Chant du Monde LDX A 8314.

(6) Les virtuoses de la guitare :
A. VIVALDI : Concerto en ré majeur.
Concerto en ré mineur pour guitare et viole d'amour.
J. DOWLAND : Deux Gaillardes.
G. TORELLI : Concerto pour violon solo et guitare.
F. CARULLI : Concerto pour guitare. 30/33 Amadéo AVRS 6236.

(7) J.-S. BACH : Suite en sol pour guitare.
A. VIVALDI : Trio et Concerto pour guitare. 30/33 Critère CRD 136.

(8) Chefs-d'œuvre retrouvés du Baroque allemand. 30/33 BAM LD 084.
C.-P.-E. BACH : Sonate à quatre en si majeur.
J.-J. QUANTZ : Sonate à quatre en ré majeur.
W.-F. BACH : Sonate à 4 en ré majeur.
J.-F. FASCH : Sonate à quatre en ré majeur.
C. STAMITZ : Trio en sol majeur pour flûte, hautbois, cello.

(9) J. HAYDN : Trois Concertos pour flûte et hautbois. 30/33 Critère CRD 176.

(10) W.-A. MOZART : Concertos pour flûte K. 313 et 314. Andante pour flûte et orchestre K. 315. 30/33 Fontana 698.094 FL.

(11) CHOPIN : Concerto en fa mineur. Polonaises n° 3, op. 40, n° 1 et n° 6 op. 53. 30/33 Deutsche LPM 18 791.

(12) L. BOCCHERINI : Concerto en si bémol pour violoncelle et orchestre.
E. LALO : Concerto pour violoncelle et orchestre. 30/33 Fontana 698.093.

(13) W.-A. MOZART : Adagio K. 261 et Rondo K. 373.
BEETHOVEN : Romance en fa.
H. WIENIAWSKY : Légende.
O. NOVACEK : Mouvement perpétuel.
I. STRAVINSKY : Berceuse de « l'Oiseau de feu ».
C. SAINT-SAENS : Introduction et Rondo caprioccioso. par Nathan Milstein. 30/33 Capitol P 8528.

(14) F. CHOPIN : Les Sylphides. 25/33 Philips G 05.439 R.

(15) MOUSSORGSKY-RAVEL : Tableaux d'une exposition.
C. DEBUSSY : Prélude à l'après-midi d'un faune. 30/33 Columbia FCX 968.

(16) E. CHABRIER : Espana, Bourrée fantasque.
M. RAVEL : Rapsodie espagnole. 25/33 Philips G 06.408 R.

(17) Musique française pour deux pianos : 30/33 Erato LDE 3253.
C. DEBUSSY : En blanc et noir, Lindaraja.
E. CHABRIER : Trois valses romantiques.
M. RAVEL : Habanera.
J FRANÇAIX : Six danses exotiques.

(18) C. DEBUSSY : L'Œuvre de piano, volume 4. 30/33 Valois MB 416. Pour le piano, Estampes, Images.

(19) C. DEBUSSY : L'Œuvre de piano, volume 5. 30/33 Valois MB 470. En blanc et noir, Lindaraja, Six épigraphes antiques, Petite suite.

(20) A. COPLAND : Sonate pour piano, Fantaisie pour piano. 30/33 Valois MB 430.

(21) Chanteurs de la Russie Impériale. 30/33 V.S.M. FALP 50019.

(22) Jess THOMAS chante Wagner. 30/33 Deutsche LPEM 19387.

(23) L'ARCHE : Chansons populaires. 25/33 S.M. 25 M 118.

ÉTUDE DU PREMIER LIVRE DES "GOYESCAS" DE GRANADOS (1)

par O. CORBIOT

Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV

LE SCENARIO DE L'OPERA

Pendant le jeu de El Pelele, aux environs de Madrid (les quatre femmes qui font sauter le pantin symbolisant l'amour) le torero Paquiro fiancé à Pepa invite la belle dame Rosario elle-même courtisée par le Capitaine Fernando, au bal del candil. Cette invitation n'a pas l'heur de plaire au soupçonneux Fernando qui s'interpose et fait jurer à Rosario de ne pas s'y rendre sans lui. Pepa se rendant compte de l'indifférence de Paquiro jure de se venger de Rosario.

Pour l'amour des deux majas, Fernando et Paquiro vont se provoquer en duel. C'est la scène du bal. Fernando, blessé mortellement tombe aux pieds de Rosario. Le dernier tableau montre le jardin de Rosario où chante un rossignol.

Granados désespérait de voir son œuvre jouée à Paris, n'ayant pas eu la chance de Manuel de Falla de rencontrer des appuis assez sûrs. Retirant la partition des mains des directeurs de l'Opéra, il la donne au Metropolitan Opera de New-York. C'est en 1916 ; la première représentation américaine a lieu le 26 janvier. La déclaration de la guerre avait surpris Granados en Suisse où le pianiste Schelling l'avait invité à passer l'été dans sa résidence seigneuriale. On connaît la fin tragique de Granados qui, au retour des Etats-Unis, périra noyé au large de Dieppe, après le torpillage du navire « Le Sussex » sur lequel il s'est embarqué, une réception à la Maison Blanche lui ayant fait manquer le bateau direct qui devait le ramener en Europe.

L'ŒUVRE ETUDIEE : LES GOYESCAS - 1er Cahier

Première partie :

De « Los Majos Enamorados ». Allegretto. C'est le n° 1 Los Requiebros. Les compliments galants qu'adresse un majo noble et nonchalant à une maja qui rit, incrédule. La pièce est écrite à 3/8 mais ce mouvement allegretto est assoupli par des triolets de doubles croches. La tonalité est mi bémol. Le décor est ensoleillé. Le cœur de la maja bat de plaisir. Les indications d'expression sont en italien et en espagnol. Il y a beaucoup de rubato et de caprizioso. Il faut donc faire sentir un romantisme sous-jacent dans l'interprétation de cette pièce avec des suspensions momentanées des pulsations strictement régulières du rythme. A la page 4, dans un mouvement poco piu animato, un deuxième thème en mi bémol amène rapidement, par diverses modulations, le ton de mi majeur qui donne un nouvel éclairage au thème légèrement modifié et utilisé à l'acte 1, scène 3, de l'opéra. La tonadilla de la page 8, sorte de chansonnette, descend par degrés successifs, puis le thème des requiebros est réintroduit dans la tonalité initiale. Cette mélodie est accompagnée d'arabesques écrites sur la portée supérieure, tandis que la basse ponctue de simples toniques et dominantes. Puis, plus calme, la variation de la tonadilla apparaît en si bémol. Dans le dernier compliment du majo, se traduit l'assurance joyeuse du triomphe. Con gallardia (avec grâce). Cette première pièce est dédiée à Emile Sauer.

(1) *Voir E.M. n° 102, Nov. 1963.*

Deuxième partie :

Dédiée à Edouard Risler. Andantino Allegretto. C'est un duo d'amour. Un majo attend dans le silence de la nuit. Ce nocturne doit être joué avec un sentiment amoureux. Le véritable titre est « Entretiens à la fenêre grillagée » (Coloquio en la reja) utilisé à l'acte 3, scène 2. Les basses du piano imitent la guitare. Le jour point. L'instrument à cordes pincées se fait entendre au loin. Un majo s'éloigne et la maja reste appuyée à la fenêtre grillagée. « Tu savais donc que je passerais ici ce soir » dit le majo. La pièce est en si bémol avec une allusion insistante au mode de mi andalou. Il y a l'influence mauresque sous les intervalles et les rythmes lascifs. A la page 21, c'est une copla molto espressivo. Ici l'auteur utilise trois portées avec de fréquents croisements de mains. Avant cette copla, plusieurs motifs apparaissent et il est à remarquer qu'aucune mélodie caractérisée ne se détache dès le début. Le thème initial sera repris page 22, en imitation contraire dans la tonalité de ré majeur. Un motif de quatre notes apparaît dès le début avec une basse obstinée sol bémol, fa, si bémol, et achèvera ce deuxième tableau. A la page 24 et à la page 25 on peut lire le mot requiebros sur quatre notes correspondant aux quatre syllabes. Un récitatif *con dolore e appassionato* aux deux mains à l'octave l'une de l'autre, suggère une phrase de ce duo d'amour.

LE FANDANGO DE CANDIL

Troisième partie :
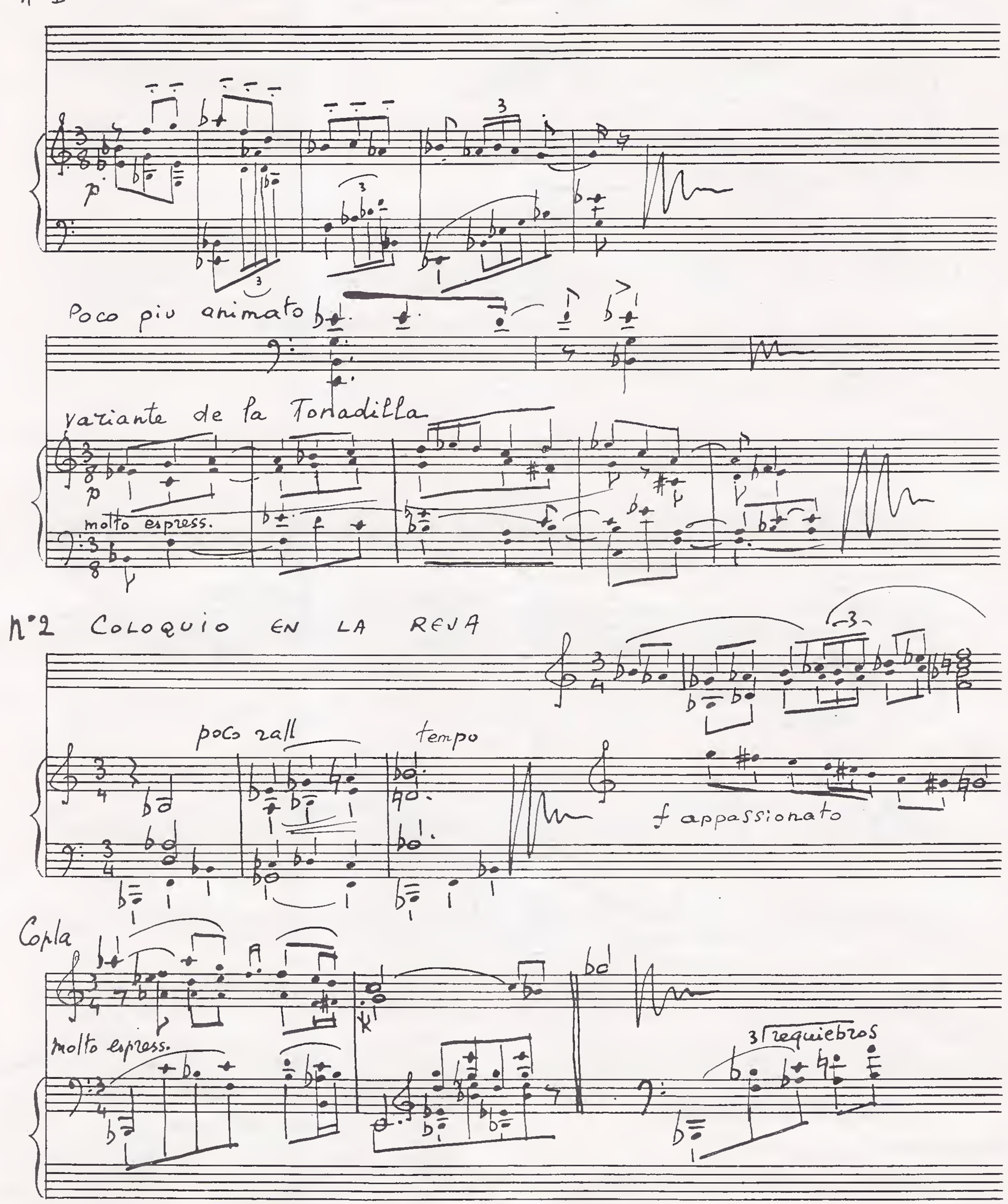
Il représente dans l'opéra le final du deuxième acte. Cette scène est chantée et dansée, lentement, avec beaucoup de rythme. La pièce est dédiée à Ricardo Vinès. Le rythme entraine les danseurs : le majo et la maja. Les lumignons laissent un éclairage incertain. La mesure 3/4 donne un schéma rythmique simple (a).

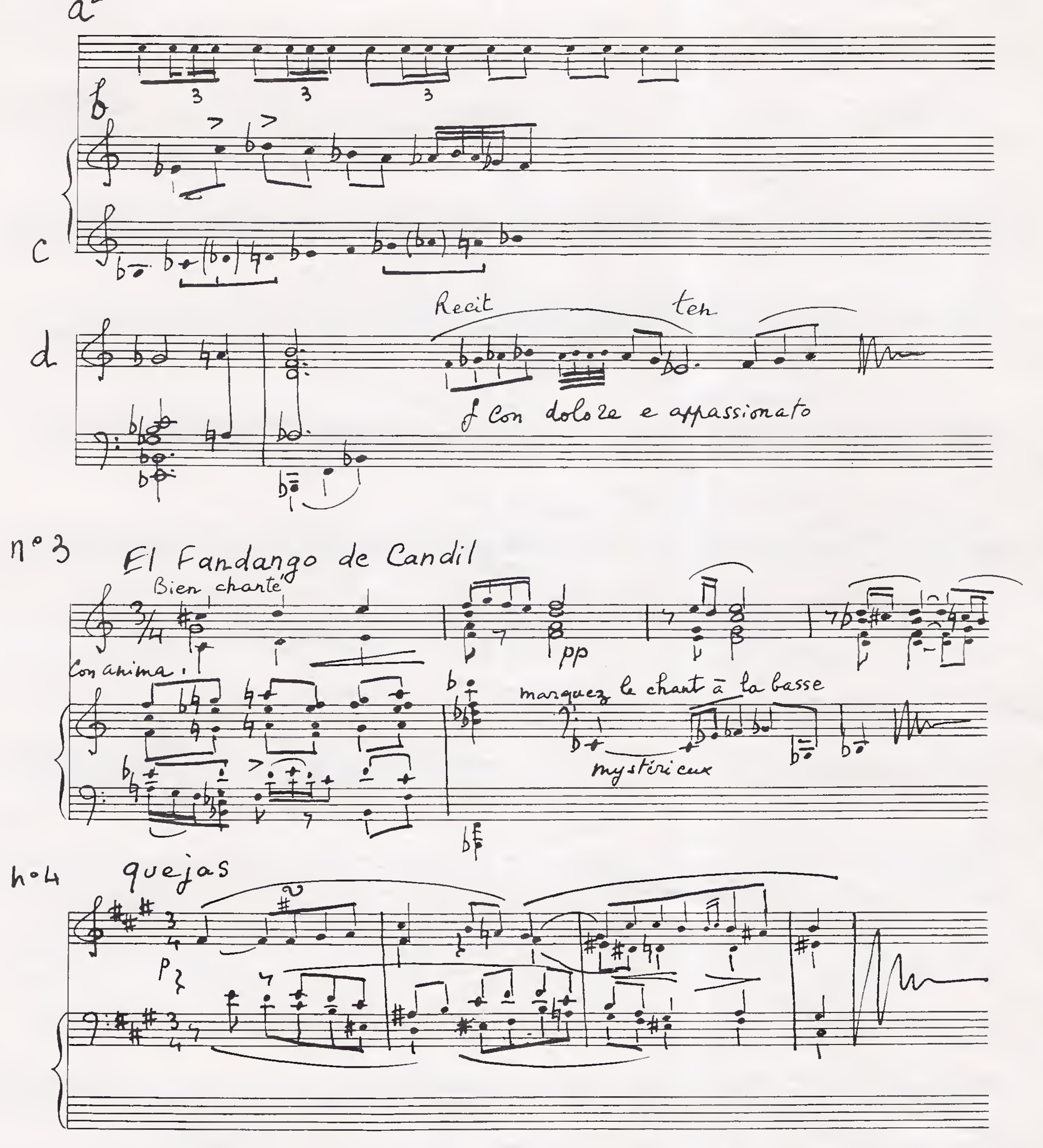
Ce rythme se déchaîne. Au « con anima » de la page 28, après le ton de ré mineur qui se trouve à l'exposition du thème initial, nous voici installés en si bémol mineur, puis en ré bémol majeur ; au calme « cédez un peu », en fa, avec une expression mélancolique et avec une reprise presque subite. On remarquera avec quel soin Granados semble escamoter les secondes augmentées mélodiques (b).

Le fandango qui est bâti sur trois temps va du majeur au mineur par une succession de notes ornées. A la page 32, un chant à la basse, en mi bémol mineur, est donné mystérieusement. Un autre motif, très expressif, à la page 32, est énoncé, mais cette fois à la main droite. La réexposition du rythme initial se fait à la page 34 avec une accentuation sur le deuxième battement de chaque temps.

A la page 36, des marches harmoniques très ardentes sont conclues par les requiebros d'usage. On songe, en écoutant cette pièce au bal champêtre de Goya où deux hommes et deux femmes dansent le fandango — accompagnés par un guitariste et un chanteur. Le véritable fandango comprend un accompagnement de castagnettes et de zapateado (sorte de trépignements de pieds).

nº1 LOS REQUIEBROS molto a piacere





Reprise du dessin rythmique en ré majeur, avec une nouvelle apparition du thème initial. On peut assimiler la forme de cette danse à un rondo.

LA MAJA ET LE ROSSIGNOL

Quatrième partie :

C'est la dernière pièce du premier cahier, dédiée à Amparo. Andante melancolico. Le rossignol se plaint dans l'ombre de la nuit. Est-ce le regret de ne plus voir le soleil ? Ce rossignol mâle n'apparaîtra qu'à la fin de la pièce (page 45) sous la forme d'une cadenza ad libitum avec trilles, septuolets de quadruples croches, dans un mouvement lento, puis vivace. Ce rossignol est très romantique dans son langage. Il est pour Messiaen le symbole de la joie spirituelle. Il chante à la saison des amours. Il ne dit pas ce qu'il sent. Vienne l'été, l'oiseau s'arrête de chanter. L'espagnolisme de Granados est plus frappant dans l'énoncé du thème des plaintes. La scène a lieu dans un jardin d'Espagne où « les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ». Le soir a surpris la maja qui imagine l'obsédant visage du majo absent. La claire rumeur d'une fontaine accentue la mélancolie du crépuscule. Le thème en fa dièse mineur

est accompagné d'une broderie. Granados procède ici de la même façon que Chopin dans son étude opus 25 n° 2 lorsqu'il fait le portrait sonore de Marie Wodzinska et que Couperin dans « La Galante ». Les pianistes et les clavecinistes ont assurément le sens du portrait en musique. Du point de vue musical de thème initial en fa dièse mineur est présenté harmoniquement et à la page 41 accompagné d'arpèges d'appogiatures et de trilles. Il y a là une exubérance toute méridionale mêlée de sentiments passionnés. L'idée initiale est reprise en si mineur a) tempo un poco accel, et appassionato. A la page 43, la plainte se fait plus douloureuse neuf mesures avant un andante de quatre mesures. La réexposition du thème termine le portrait de la maja.

Dans ces pièces, on trouve une grâce frivole, un peu libertine. C'est le temps de Goya. Le temps des casaques couleur de tourterelle à ramages, culottes et bas de soie souliers à larges boucles. C'est un peu l'atmosphère des « Meuniers du Moulin sans souci », de « La meunière et du Corregidor » de Pedro Antonio de Alarcon. Sans les subtilités de l'œuvre de Manuel de Falla « Le Tricorne », sans l'originalité de l'Heure Espagnole de Maurice Ravel. On est frappé de constater comment Granados est resté en dehors du courant musical de cette époque. Il lui a peut-être manqué à Barcelone une élite d'esprits de sa catégorie et à Paris une compréhension comparable à celle dont a profité de Falla. Peut-être trop romantique sans une élévation de pensée suffisante, sans un souffle que l'on ne peut contester à certains de ses contemporains préoccupés de renouveler un langage harmonique qui avait fait long feu depuis Wagner. On ne peut nier que, dans les Goyescas, tout en restant attaché à l'esthétique traditionnelle, Granados ait fait une grande part à l'émotion.

Les accords altérés sont nombreux et leur utilisation tire son origine du mode de mi. Par exemple, dans la deuxième pièce (c) qui donnera l'enchainement (d).

Des accords de sixte augmentée donneront un peu de cette suavité dont il serait de mauvais goût d'abuser. On remarquera l'usage que fait le musicien des quintes augmentées, des similitudes des septièmes de dominante, avec les sixtes augmentées (page 39, fandango). L'harmonie reste franchement tonale, bien que l'armature ne soit pas toujours indiquée avec précision. L'auteur a un peu tendance à revenir sur les mêmes tonalités, comme les accompagnements de guitare espagnole qui pivotent toujours un peu autour des mêmes notes. D'où un caractère assez statique des morceaux. On retrouvera ces caractéristiques dans les « Danses espagnoles » du volume 4, dédié à l'Infante Dona Isabelle de Borbon. Il est à noter d'autre part que les changements de mesure sont peu nombreux. A la page 24, il y a une recherche de rubato avec le passage 2/8, 3/4 et 2/4. Les sextolets de doubles croches et les triolets foisonnent comme pour donner plus de mobilité au rythme. L'écriture pianistique est soignée. Granados, comme Albenitz, était pianiste virtuose.

Le drame lyrique en trois actes tiré de ces pièces sera représenté à l'opéra de Berlin dans une version chorégraphique et en 1947 à la Scala de Milan. En France, la première représentation date du 17 décembre 1919. Les costumes et les décors sont de De Thomas. Sur la scène, des personnages nombreux et pittoresques évoluent : matadors, manolas, majas, danseurs et danseuses, moines portant cagoule, aveugles jouant de la mandoline, cochers, aubergistes seigneurs aux habits de taffetas changeant, paysans et payannes, cochers, soldats et hommes de cour. Tous ces êtres semblent sortir du vaste cadre scènique ; ils émergent à la vie, dans la lumière d'un beau paysage goyesque des cartons de tapisserie du Prado.

ETUDE DE CHŒURS [1]

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale
au Lycée de Jeunes Filles de Digne

Chœurs à voix mixtes

Chorales de C.E.G. - Collèges classiques - Lycées
Ecoles Normales - Adultes

N'étant nullement déplacé dans une fête de Noël, nous présentons en ce numéro de décembre un charmant chœur de SCHUMANN assez court (3 couplets identiques). La partie de ténor est la plus facile, et, si la voix d'alto offre quelques intonations un peu subtiles, la basse sans difficulté réelle demande des voix assez étendues, tandis qu'une choriste au timbre clair alterne avec le groupe des soprani auquel est confiée une ligne mélodique très vocale et simple.

Chœur à l'étude :

FERME LES YEUX

SCHUMANN (1810-1856)

Ed. Durand, 4, Place de la Madeleine, Paris-8e

COUPLET 1.

Allons enfant ta couche est prête
Va sommeiller (bis)
Repose en paix ta blonde tête
Sur l'oreiller (bis)
La lune brille et la nuit close
Ferme les yeux mon ange...

COUPLET 2.

Allons il faut qu'on se dépêche
Viens, ô mon cœur (bis)
Demain je veux que tu sois fraîche
Comme une fleur (bis)
Allons mignonne la nuit close
Descend du haut...

COUPLET 3.

Demain l'on te mettra ta robe
Et ton chapeau (bis)
Demain tu vas chanter dès l'aube
Comme un oiseau (bis)
Allons mignonne la nuit close
Descend du haut...

Sans avoir le rythme balancé des berceuses, ce chœur s'apparente au caractère de ces dernières. Des voix douces claires et homogènes s'imposent ainsi qu'un mouvement régulier, calme, sans lenteur exagérée comme sans hâte. La qualité vocale a, ici, une grande importance ; une discipline rigoureuse des respirations est indispensable afin de pouvoir doser la sonorité des chutes de phrase et ne pas couper celles-ci.

Généralités.

La direction sera souple, aux gestes sobres, indiquant nuances et inflexions qui oscillent du « piano » au « pianissimo ». On ne saurait trop recommander d'estomper (sans ralentir) les syllabes muettes aux fins de phrases.

Si une voix seule ne peut exécuter avec assurance les soli, on peut avoir recours à un petit groupe (3 ou 4 voix) qui s'opposera au chœur.

Travailler dans le mouvement afin d'éviter toute lourdeur, fatigue de la voix et dépense inutile du souffle. Les exercices de culture vocale en début de leçon devront être multipliés, le travail des parties séparées en vocalisant (sur « o » très clair) sera approfondi.

Présentation.

Dire quelques mots du compositeur en insistant sur sa sensibilité, son âme romantique.

Texte extrêmement simple, il s'agit plutôt d'un chant d'amour de la maman à sa jeune fillette que d'une berceuse. Calme et sérénité planent sur toute cette page.

Division et travail par phrase.

Directives générales (voir n° 101, p. 16).

a) *Allons ta couche est prête.*

Soprani : Solfège, vocalises sur « *o* ». Mes. 2, veiller à la sonorité très pure du « *mi bémol* » ; diminuer le « coulé ».

Alti : Identité absolue des « *mi bémol* ». Mes. 2, 3e temps, diminuer la syllabe muette « *te* ».

Ténors : Mes. 2, obtenir un « *la bémol* » identique à celui de la mesure précédente, les choristes ayant tendance à chanter un « *si bémol* » sur le 1er temps ; diminuer le « coulé ».

Basses : Sixte « *la bémol - fa* », travailler cet intervalle de sixte majeure ; légère inflexion sur le « *fa* » qui amènera le « coulé ».

Voix simultanées : Pas de difficulté de mise en place.

b) *Va sommeiller* (solo).

La soliste devra respirer profondément avant d'attaquer la phrase. Grande douceur sur le « *fa* ».

c) *Va sommeiller* (tutti).

Soprani : Attaque assez douce et claire du « *fa* ». Mes. 4. « *ré bécarre* » près du « *mi bémol* » ; respirer avant la phrase.

Alti : Mes. 4, « *sol* » près du « *la bémol* ».

Ténors et Basses : Sans difficulté.

Voix simultanées : Lors de la mise en place, ne pas hésiter à faire chanter auparavant l'accord de fa mineur, jouer au guide-chant la réplique de la soliste.

d) Enchaînement « b » et « c ».

e) *Repose en paix ta blonde tête* (voir « a »).

f) Enchaînement « c » et « e ».
Révision de ces deux phrases parties séparées.

g) Enchaînement a - b - c - e.

h) *Sur l'oreiller* (solo).

Attirer l'attention sur le « *fa* » en raison de la différence entre les mesures 2 (« *do* » au 4e temps) et 4 (« *fa* » au 4e temps) ; respirer avant l'attaque ; « *ré bécarre* » très près du « *mi bémol* ».

i) *Sur l'oreiller* (tutti et solo).

Soprani : (sans le solo) Travailler l'attaque de la phrase avec solo au guide-chant. « *Ré bécarre* » près du « *mi bémol* ».

Solo : Attaque claire et douce du *la bémol*.

Alti : Voir « c ».

Ténors : Difficulté probable à obtenir juste le 2e temps, Mes. 8, les choristes chantant instinctivement un « *si bémol* » comme à la mes. 4. Insister sur le travail par le solfège et faire observer pendant l'étude avec paroles un court point d'orgue sur cette note.

Basses : Remarques analogues et mêmes procédés de travail en ce qui concerne le « *fa* » Mes. 8.
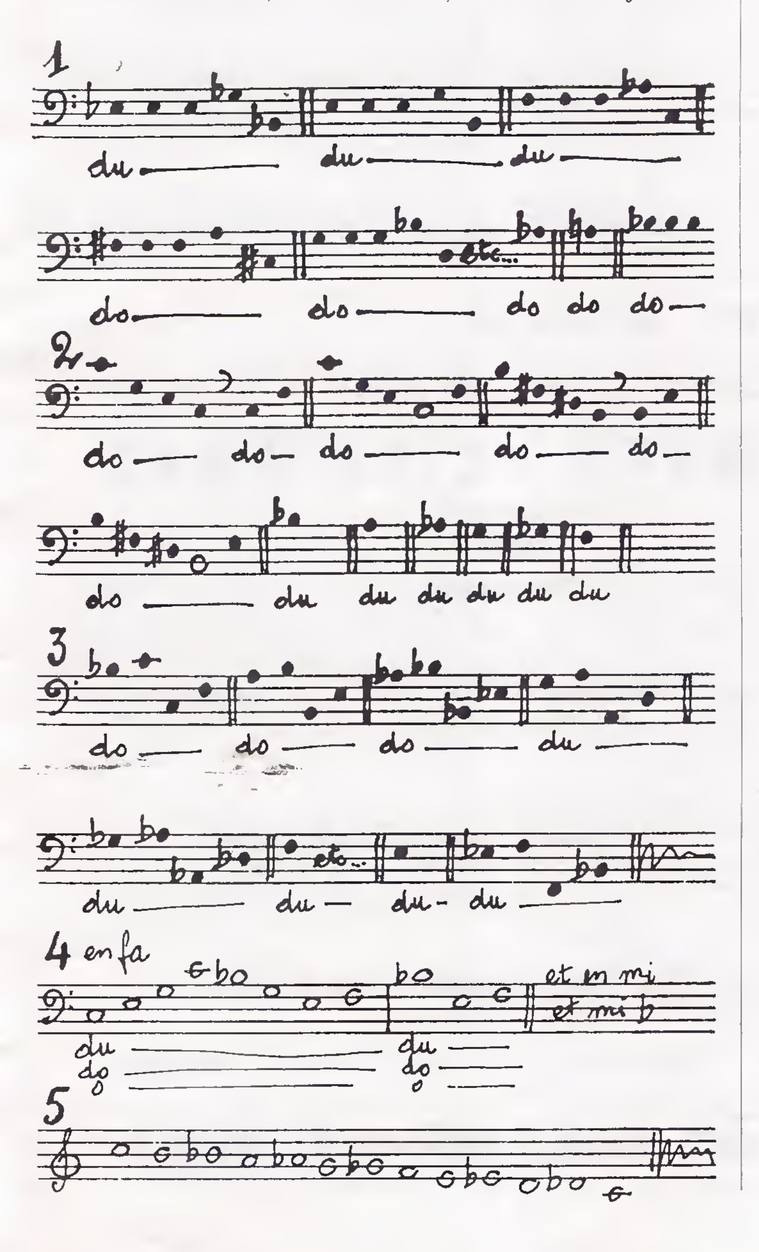
Parties simultanées : Attaque « pianissimo » et claire de l'accord de *la bémol* que l'on aura soin de faire rechanter avant la phrase. Enchaîner toujours avec la réplique de la soliste.

j) *La lune brille et la nuit close.*

Double-croche sans sécheresse aux 4 voix ; syllabe muette estompée (« se ». Mes. 10), sans toutefois abréger la valeur de la noire.

Soprani : Insister sur le travail par le solfège, similitude rigoureuse des notes répétées.

Alti : En solfiant, en vocalisant ; veiller à la justesse du demi-ton *sol-sol bémol* et à la fin de phrase (retour sur le « *fa* », Mes. 10).



Ténors : Similitude absolue des « *si bémol* » ; « *la bécarre* » près du « *si bémol* ».

Basses : L'intervalle de sixte descendante présente quelque difficulté ; solfège, transposition de ce passage en vocalisant (du ton initial de *mi bémol* au ton de *si bémol* - Voir I du tableau terminal).

Parties simultanées : Insister sur le travail.

1) Voix féminines. 2) Voix masculines.

k) Enchaînement h - i - j.

l) *Descend du haut des cieux.*

Soprani : Justesse de la tierce majeure « *ré bémol - fa* », « *do* » très près du « *ré* ».

Alti : Sans difficulté réelle.

Ténors : Note sensible — « *la bécarre* » près de la tonique (modulation passagère en *si bémol mineur*).

Basses : Difficile vocalement. Exercices descendant de culture vocale. Voir 2 du tableau.

Transposer la phrase entière en vocalisant (de *mi bémol* à *si bémol* - Voir 3 du tableau).

Parties simultanées : Difficulté aux voix féminines en raison de l'intervalle de 7e majeure *sol bémol - fa* ; solfège.

m) Enchaînement j et l.

Enchaînement h - i - j - l.

Enchaînement depuis le début.

n) *Ferme les yeux mon ange rose.*

Double croche sans sécheresse.

Syllabe muette estompée « *se* » Mes. 14.

Sonorité uniforme dans toute la phrase.

Voix féminines sans difficulté.

Ténors : « *la bémol* » Mes. 14, faire remarquer la distance d'un ton du « *si bémol* », les choristes risquant d'être influencés par le « *la bécarre* » Mes. 11.

Basses : Quinte diminuée *si bémol - mi bécarre* faisant partie de l'accord de dominante (voir 4 du tableau).

Parties simultanées : Etude approfondie des voix masculines, y ajouter successivement les alti, puis les soprani.

o) Enchaînement j - l - n.

Enchaînement depuis h.

p) *Ferme les yeux* (solo).

Sans difficulté ; obtenir une grande douceur et un grand calme.

q) *Ferme les yeux* (tutti), voir « p ».

Soprani : Le « *mi bémol* » et le « *la bémol* » se chantent instinctivement.

Alti : Demi-tons difficiles à obtenir rigoureusement juste.

Exercices d'intonations dirigés au tableau sur formule (voir 5 du tableau).

Ténors et basses : Sans difficulté.

Parties simultanées : Faire chanter auparavant l'attaque de l'accord et toujours jouer au guide-chant la réplique précédente de la soliste.

r) Enchaînement n - p - q.

Alti : Retravailler séparément cette voix sans omettre de donner la réplique de la soliste pendant les silences. Reprendre, si besoin est, ces phrases par le solfège.

Puis Soprani et Alti ensemble (toujours avec la réplique de la soliste).

Aborder ensuite l'ensemble des 4 voix.

Enchaînement depuis « h ».

Enchaînement depuis le début.

Interprétation.

En dehors des directives générales signalées au début de cet exposé, nous ferons remarquer qu'aucune syncope ne doit être accentuée, que toutes les attaques de phrase sont dans la nuance « piano ».

Mes. 10, 4e temps, et Mes. 11 : Un peu en dehors en se conformant à la nuance indiquée. L'appui sur le 1er temps sera, toutefois sans brutalité et sans éclat excessif.

Mes. 15 : « Ritardendo » à peine indiqué.

Couplets.

2e Couplet : idem au 1er.

3e Couplet : Un peu plus en dehors et légèrement plus allant.

Les cinq dernières mesures : Analogues dans les 3 couplets.

NOTIONS THEORIQUES TIREES DU CHŒUR

1) La tonalité de La bémol majeur : Armure - Accord parfait - Gamme.

2) Le ton - Le demi-ton diatonique - Le demi-ton chromatique.

Chœurs à voix égales

2 Voix : Accompagnement souhaitable (de caractère contrapuntique) : *VILLANELLE* - SCHUMANN, extrait des 12 duos (Ed. Durand, 4 Place de la Madeleine)

3 Voix : *Retour au pays natal,* chant basque, harmonisation : Suzanne MONTU. Edité par l'U.F.O.L.E.A., 3, Rue Récamier, Paris-7e (moyenne difficulté).
Bouquet de Printemps : Harmonisation : Vincent d'INDY (très difficile). (Ed. Salabert, 22, Rue Chauchat, Paris-9e.

LES ŒUVRES IMPOSÉES AU BACCALAURÉAT 1964

Les fascicules contenant les analyses des œuvres musicales imposées à l'examen probatoire et au baccalauréat, session de 1964, sont à votre disposition au prix de **F 3.**

Le Fascicule 1 (Examen Probatoire)

contient :
— J.-B. Bach : *Toccata et Fugue en ré mineur,*
— Haëndel : *Alleluia du Messie,*
— Beethoven : *15e Quatuor à cordes.*

Le Fascicule 2 (Baccalauréat)

contient :
— Weber : *Ouverture du Freischütz,*
— V. d'Indy : *Symphonie sur un chant montagnard,*
— Ravel : *Jeux d'eau* (piano).

L'épreuve comportant, en dehors des œuvres imposées, trois analyses d'œuvres au choix du candidat, nous pouvons vous fournir quelques numéros pour le baccalauréat contenant les analyses suivantes :
— N° 98 de mai 1963 : *Moussorgsky : Tableaux d'une Exposition,*
— N° 99 de juin 1963 : *Poulenc : Concerto pour orgue en sol mineur,*
— N° 89 de juin 1962 : *Numéro spécial sur Debussy.*

Les numéros 98 et 99 sont au prix de **F 2,50** l'un.

Le numéro 89 est au prix de **F 5.**

Toute commande doit préciser : le nombre de fascicules I et de fascicules II, puis, le cas échéant, le nombre de numéros 89, 98 et 99.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (virement postal, 3 volets, au nom de l'« E.M. ». C.C.P. 1809-65 PARIS, mandat-poste, chèque bancaire).

Il ne sera, en aucun cas, donné suite aux commandes qui ne seront pas accompagnées de leur montant.

COURRIER des LECTEURS

par J. MAILLARD

112° M. P.L., Troyes (Aube).

Je cherche les paroles allemandes du Chœur des fileuses du Vaisseau fantôme. *Qui pourrait me procurer le texte qui débute ainsi :* Summ und brumm ? *Merci ! Remerciements aussi à* L'Education Musicale.

Merci pour le aussi, cher Collègue ; voici un double merci venant tout droit de la chère Champagne que je transmets tout droit à notre cher journal. Qui pourrait ? demandez vous : mais *L'Education Musicale,* voyons ! Encore que vous posiez une fameuse colle (vous allez me trouver méchant !) ; connaissez-vous un opéra allemand intitulé *Das Geisterschiff ?...* Non, et moi non plus ! Je puis au plus vous communiquer le texte allemand du *Chœur des jeunes filles* (II,1) de l'opéra romantique de Richard Wagner *Der fliegende holländer :* cela vous convient-il ? Aux dernières nouvelles, ce sera de ma part une troisième édition, mais on dit que les choses répétées plaisent !

I. Summ und brumm, du gutes Rädchen, — Munter, munter, dreh dich um ! — Spinne, spinne tausend Fädchen, — gutes Rädchen, summ und brumm ! Mein Schatz ist auf dem Meere draus, — er denkt nach Haus — ans fromme Kind ; — mein gutes Rädchen, braus und saus ! — Ach ! gäbst du Wind, — Er käm' geschwind. — Spinnt ! Spinnt ! Fleissig, Mädchen ! Brumm, summ ! Gutes Rädchen !

Ce qui signifie proprement : *Ronronne et bourdonne, bon rouet, Gai ! Gai ! Tourne ! File, file mille petits fils, Bon rouet, ronronne et bourdonne ! Mon aimé est sur la mer lointaine, sa pensée va vers le foyer, vers la douce enfant... Mon bon rouet, susurre et murmure. Ah ! Si tu donnais le vent, il reviendrait bien vite. Filez ! Filez ! Courage, jeunes filles ! Ronronne et bourdonne, bon rouet !*

II. Quatre premiers vers identiques à ceux du premier couplet. Ensuite : ...Mein Schatz, da draussen auf dem Meer, — im Süden er — viel Gold gewinnt ; — Ach ! gutes Rädchen, saus noch mehr ! Er gibt's dem Kind. wenn's fleissig spinnt. — Spinnt, spinnt ! — Fleissig, Mädchen ! Brumm ! Summ ! Gutes Rädchen !

(*...Mon bien-aimé est sur la mer lointaine, dans le Sud. Il gagne beaucoup d'or. Ah ! bon rouet, bruit encore plus fort ! Il en donne à l'enfant qui file promptement. Filez ! Filez ! Courage, jeunes filles ! Ronronne et bourdonne, bon rouet !*).

113° Mlle J.B., Béziers (Hérault).

Cherche un ouvrage relatif aux formes musicales.

Vous connaissez déjà, dites-vous, le petit livre de André Hodeir qu'il ne faut en rien sous-estimer. J'attire votre attention sur les disques réalisés par Robert Lopez pour *L'Encyclopédie Sonore.* Certains sont excellents. La collection comprend : *La fugue, La suite, La sonate avant Beethoven, La sonate de Beethoven.*

Je doute que les *Cours de composition musicale* autres que celui de Vincent d'Indy vous apprennent grand'chose. L'auteur de *Fervaal* a, par contre, réalisé un travail remarquable : tant pis pour les sonates à 3 thèmes et pour les grincheux. Je pense que vous êtes assez grande pour faire la part des choses et savoir (d'Indy le savait aussi, croyez-moi !) que la fabrication en chaîne n'est pas le fait de l'Art véritable. Alors, fi des anti-d'Indystes, et vous serez assurée d'apprendre dans cet ouvrage quelque chose de solide.

Sinon arrêtez-vous aux articles techniques des récentes Encyclopédies Fasquelle et Larousse.

114° M. F.R., Paris (XIIe).

Pourriez-vous m'indiquer une petite Bibliographie relative à l'œuvre d'Alfred Bruneau ? Merci.

Merci à vous aussi, cher correspondant, pour penser à ce musicien oublié (1857-1934). Sans doute, ma réponse sera-t-elle incomplète, mais je ne vois guère que les études d'Etienne Destranges : *Messidor* (1877), *Le rêve* (1896), *L'attaque du moulin* (1901), *Kérim* (1902), *L'ouragan* (1902), *L'enfant-roi* (1906), *La faute de l'abbé Mouret* (1907), *Naïs Micoulin* (1907). Le compositeur a, lui-même, signé de nombreux articles qui pourraient vous intéresser, principalement dans Le Figaro. Voyez encore ses ouvrages : *Psychologie du musicien* (Paris, 1900) ; *Musiques d'hier et de demain* (Paris, 1900).

Adolphe Boschot a consacré en 1937 un livre à ce compositeur et à ses œuvres dont Simone Wallon a dressé l'inventaire dans la Revue de Musicologie de 1947.

115° Mlle R.M., Troyes (Aube).

Pourriez-vous m'indiquer des références d'ouvrages et d'œuvres concernant la flûte à bec ? Merci.

En ce qui concerne les recueils, vous pouvez vous adresser à un spécialiste au courant du catalogue général, tel Cauchard 23, quai Saint-Michel.

J'attire votre attention sur une récente publication autrichienne de Hugo Alker, *Die Blockflöte, Geschichte, Musizierpraxis,* Vienne (1962). Vous y trouverez entre autres des conseils relatifs à l'achat et l'entretien des flûtes, les différentes marques, leurs caractéristiques, une bibliographie, etc...

RAPPELS

108° Mme J.S., Saint-Etienne (Loire).

Rectification du nom de notre correspondante ; *sur la manière d'enseigner le violon.*

J'ai noté pour vous les autres titres suivants :

— Chabert (H.), *Le violon, sa pédagogie, son travail, dangers d'un mauvais enseignement. Erreurs et préjugés. La Musique et les affections nerveuses,* Paris (1900).

— Meugy (A.), *Quelques observations sur l'art de jouer le violon,* Paris (1888).

— Pougin (A.), *Viotti et l'Ecole moderne du violon,* Paris (1893).

DEMANDES A NOS LECTEURS

88° Mme L.C., Vienne (Isère).

L'armonie, instrument médiéval.

Ayant détruit votre lettre dans laquelle se trouvait votre adresse, je ne puis vous communiquer qu'ici celle de M. Max Humbert, responsable R.T.F., 1, rue Hauquelin, Grenoble (Isère), qui se propose aimablement de répondre à votre question. J'eus évidemment préféré publier dans le Courrier cette réponse : peut-être cela se fera-t-il ?

116° M. R.V., Auch.

On enseigne couramment que le triton fa-si (diabolus in musica) était l'effroi des théoriciens du Moyen-Age. Pouvez-vous me donner la référence exacte de cette notion et indiquer sa portée réelle ?

La Deutsche Grammophon publie :

" Les Chefs-d'œuvre de la Musique "

Cette offre spéciale se compose d'enregistrements d'œuvres soigneusement choisies, réalisés de façon parfaite tant sur le plan artistique que sur le plan technique, luxueusement présentés en quatre coffrets à tirage limité dans le temps, et mis en vente à des prix qui permettent à tous les mélomanes l'achat d'un, au moins, de ces ensembles.

Ces prix exceptionnels n'ont pu être atteints que grâce à une publication simultanée dans 14 pays d'Europe, au système des précommandes avec garantie de livraison et à la durée de l'offre, limitée à trois mois et demi.

L'éventail artistique est largement ouvert et tous les amateurs pourront être comblés :

Pour les fervents de l'opéra :

Cosi fan tutte

dans un nouvel enregistrement, gravé en trois disques, au prix de mono : 69 F. ou stéréo : 78 F.

Pour les amateurs de musique de chambre, le Quatuor Amadeus a réalisé une nouvelle version des :

Six derniers quatuors de Beethoven

(à partir de l'opus 127), gravés en quatre disques. Mono : 95 F., stéréo : 112 F.

A la mémoire de l'inoubliable chef disparu, nous dédions le coffret :

In memoriam Wilhelm Furtwaengler

Ce coffret comprend une collection d'enregistrements historiques, en partie inédits, d'œuvres significatives de l'interprétation du maître à la tête de son orchestre, le Philharmonique de Berlin. Cinq disques, mono seulement : 98 F.

Enfin, pour les amateurs de musique ancienne, un ensemble

d'Œuvres instrumentales de Jean-Sébastian Bach

Cinq disques, mono : 118 F., stéréo : 139 F.

Ce coffret sera retiré de la vente le 31 décembre 1963.

Chaque coffret, protégé par un revêtement plastique transparent scellé, renferme une importante plaquette très documentée sur les œuvres et abondamment illustrée.

La Société Phonographique Philips présente :

" Magie du Son "

une nouvelle collection qui n'est pas comme les autres.

1°) Par son prix, 19,95 F. en mono et 22,90 en stéréo.

2°) Par sa conception : sous le « label » « MAGIE DU SON » sont groupées deux des principales marques de la S.P.P. : PHILIPS et MERCURY.

3°) Par son répertoire, qui en fait autre chose qu'une nouvelle collection de base.

Les plus grands artistes seront représentés dans « MAGIE DU SON » : Byron Janis, l'Ensemble I. Musici, Paul Paray, Antal Dorati, Marcel Dupré, Kyril Kondrachine, Michèle Auclair, Bernard Haitink, Jean Fournet — à côté d'autres, encore peu connus en France, mais destinés à devenir pensons-nous, les gloires de demain : le jeune chef anglais Colin Davis, considéré comme le successeur de Sir Thomas Beecham, et le claveciniste colombien Rafaël Puyana, élève de l'illustre Wanda Landowska.

Les orchestres les plus célèbres — le Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre Symphonique de Londres, l'Orchestre Philharmonique de Moscou, les Orchestres Symphoniques de Minneapolis et de Detroit — figurent ou figureront dans les programmes de cette collection.

4°) Les réalisations sélectionnées l'ont été non seulement pour des raisons artistiques, mais également en fonction de leur qualité sonique.

Les six premiers disques de « MAGIE DU SON » édités aujourd'hui et détaillées ci-après seront suivis régulièrement de nouvelles sorties.

Moussorgsky.

Tableaux d'une exposition ; Une Nuit sur le Mont Chauve (641902 DSL mono - 836902 DSY stéréo).

Berlioz.

Symphonie fantastique (641904 DSL mono - 836904 DSY stéréo).

Tchaikowsky.

Casse Noisette.

Rimsky Korsakov.

Le Coq d'Or (121003 MSL mono - 131003 MSY stéréo).

Mendelssohn.

Concerto pour violon.

Tchaikovsky.

Concerto pour violon (641901 DSL mono - 836901 DSY stéréo).

L'Age d'or de la musique pour clavecin.

(121000 MSL mono - 131000 MSY stéréo).

Liszt.

Concertos 1 et 2 pour piano (121007 MSL mono - 131007 MSY stéréo).

Documents iconographiques

par Paule DRUILHE

Dans le souci d'apporter un élément concret à l'étude de l'Histoire de la Musique, il nous a semblé utile de publier une série de documents d'iconographie musicale parfois difficilement accessibles. La limite quantitative imposée pour l'instant oblige à un choix très réduit dans les abondantes ressources que nous offrent les arts plastiques. Nous nous en tiendrons donc, pour cette année, à cinq planches d'époques différentes, allant de l'Antiquité jusqu'à la période classique.

Ces images pourront être utilisées comme l'illustration d'un cours, mais aussi comme son point de départ, comme le centre d'intérêt autour duquel s'ordonnent les explications.

Durant la présente année scolaire, paraîtront successivement les reproductions suivantes :

1 - Sumer : Stèle dite « de la musique » ou « de Gudea » ;
2 - XIe siècle : Le roi David jouant du crouth ;
3 - Fin du XIVe siècle : Canon énigmatique ;
4 - Fin du XVIe siècle (1581) : Ballet des Tritons ;
5 - XVIIIe siècle : Atelier de lutherie.

LA CHORALE DES PROFESSEURS DE MUSIQUE DE LA VILLE DE PARIS ET DU DEPARTEMENT DE LA SEINE CHANTE AUX CONCERTS PASDELOUP

La dernière partie du concert dominical du 3 novembre était consacrée à l'exécution de deux extraits de la Missa Solemnis de Beethoven (Kyrie et Gloria), ce qui nous permit d'apprécier les qualités vocales et musicales de la Chorale des Professeurs de Musique de la Ville de Paris et du Département de la Seine. Cet ensemble composé de professeurs qui, sur le plan strictement musical, sont donc tous d'excellents techniciens, mérite également beaucoup d'éloges pour sa vaillance vocale, la clarté et le dynanisme de l'interprétation. Robert Blot qui dirigeait l'ensemble de ce « Festival Beethoven », disposait d'un groupement qui, visiblement très attentif à ses désirs, sut traduire toute la force et la chaleur de l'œuvre. Précisons que cette chorale est présidée par Guy Delamorinière, musicien de classe, et que les solistes, Renée Doria, Renée Daussois, Joseph Peyron et Gérard Serkoyan, étaient tous excellents.

Dominique MACHUEL.



NOUVEAU :

F. E. M.

FICHES INDIVIDUELLES
D'EDUCATION MUSICALE
PAR LE DISQUE

POUR LES ELEVES DES LYCEES ET COLLEGES
CLASSES DE 6e, 5e, 4e, 3e

CATALOGUE ET SPECIMEN
sur demande à

F.E.M., 83, rue du Gal-Dubois, Sens (Yonne)

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

J. Hansen — A.-M. et M. Dautremer

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL

EN QUATRE LIVRES

TOUTES LES MATIERES
du Programme
en **UN SEUL VOLUME**
par année scolaire

Ouvrages absolument complets et les moins chers vu le nombre de pages

Livre I (6e) 120 pages : **6,50 F.**
Livre II (5e) 143 pages : **7,90 F.**
Livre III (4e) 180 pages : **9,80 F.**
Livre IV (3e) 164 pages : **9,00 F.**

250 **Dictées graduées : 6,50 F.**
(Livre du Maître)

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre I



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre IV

Nouvelles éditions, revues et complétées des volumes III et IV. Iconographie sensiblement augmentée : ces volumes comportent chacun 40 pages d'illustrations, hors-texte, reproduisant des documents la plupart inédits et spécialement commentés.

Les PRIX ci-dessus, pratiqués en 1962, sont GARANTIS de nouveau pour la rentrée 1963

ALPHONSE LEDUC, Éditeur, 175, rue Saint-Honoré (OPE 12-80 - C.C.P. 11-98) **PARIS**

Pour les jeunes... Musique du Monde

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne R.T.F. Promotion et sous le patronage des autorités académiques.

Lundi 9 décembre (de 15 h. 30 à 16 h.) :

Présentation de l'orgue.
Concerto pour orgue op. 7 n° 3 de Haendel.
Noëls de Daquin. Soliste : A. Stricker.

Lundi 16 décembre (de 15 h. 30 à 16 h.) :

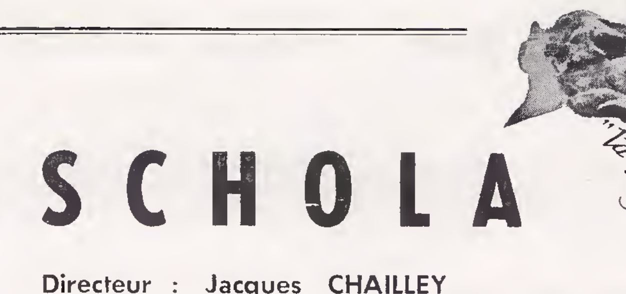
L'Arlésienne (extraits) de Bizet.

« Musique et Culture » publie des fiches pédagogiques destinées les unes aux élèves, les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions. Chaque publication mensuelle est accompagnée d'une fiche biographique éditée sur papier fort et consacrée à un musicien figurant au programme.

Abonnement annuel aux deux série de fiches : 10 francs.

Cette Association édite également des disques d'initiation musicale, agréés par la Commission de l'Education Nationale.

Pour tous renseignements, s'adresser à
« MUSIQUE ET CULTURE »,
24, Avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48



SCHOLA CANTORUM

Directeur : Jacques CHAILLEY — **Directeur adjoint : André MUSSON**

PRÉPARATION AUX CARRIÈRES OFFICIELLES ET PRIVÉES DE LA MUSIQUE

Institut de Musicologie
Professorat de la Ville et de l'Etat

Carrières de Discothécaire et Phonotécaire
Mise en Ondes : Radio, Télévision, Disque, Cinéma

ORGANISATION DES ÉTUDES ET CORPS PROFESSORAL

PIANO

a) **Virtuosité et préparation aux concours internationaux :** Lazare LEVY.

b) **Classes supérieures :** Françoise GOBET, Nicole ROLET, Nadia TAGRINE.

c) **Préparation au Conservatoire National Supérieur,** sous le contrôle personnel de professeurs au Conservatoire : Lélia GOUSSEAU (classe Nicole ROLET), Pierre SANCAN (classe Françoise GOBET).

d) **Par entente avec Madga TAGLIAFERRO :** Classes supérieures placées sous son contrôle personnel — Professeur : Jean-Jacques PAINCHAUD.

e) **Classes préparatoires :** Certains professeurs des classes supérieures ci-dessus (se renseigner au secrétariat), et en outre : Michel BRIGUET, Achille COLASSIS, Aline FIDLER, Marie GOURGUES, Henri KURTZMANN, Madeleine MAROT, Colette PUIJALON, Marthe VALLET.

●

VIOLON

a) **Virtuosité et préparation aux concours internationaux :** Roland CHARMY, Line TALLUEL.

b) **Classes supérieures et préparatoires :** Lily BACH, Marie-Thérèse IBOS, Alfred LOEWENGUTH, Denise SORIANO, Line TALLUEL.

c) **Préparation au Conservatoire National Supérieur** sous le contrôle personnel de professeurs au Conservatoire :
Roland CHARMY (classe Marie-Thérèse IBOS).

●

VIOLONCELLE

a) **Virtuosité et préparation au concours internationaux :** Maurice MARECHAL.

b) **Classes supérieures et préparatoires :** Claude BURGOS, Robert CORDIER, Reine FLACHOT.

c) **Préparation au Conservatoire National Supérieur** sous le contrôle personnel de professeurs au Conservatoire : André NAVARRA (classe Reine FLACHOT), Paul TORTELIER (classe Claude BURGOS).

●

AUTRES INSTRUMENTS

Orgue et improvisation : Jean LANGLAIS. — **Ondes Martenot :** Nelly CARON. — **Clavecin :** Marguerite A. CHASTEL. — **Harpe :** Edith CARIVEN-MARTEL. **Alto :** Marie-Thérèse CHAILLEY. — **Contrebasse :** Georges LEJEUNE. — **Guitare :** Ida PRESTI, Alexandre LAGOYA, Teddy CHEMLA. Assistante : Elisabeth LAGOYA. — **Flûte :** Jean-Pierre BOURILLON. **Hautbois :** Pierre PIERLOT — **Clarinette :** François FABIEN. — **Basson :** Pierre BOET. **Cor :** Gilbert COURSIER. — **Saxophone :** Marcel JOSSE. — **Trompette :** Honoré ADRIANO. — **Trombone :** Gérard PICHAUREAU. — **Trombone basse :** Roger WITTFBOLLE. — **Timbales et Percussion :** Vincent GEMINIANI. — **Instruments anciens,** jeu et facture (flûte à bec, etc.) : Roger COTTE.

●

MUSIQUE SACREE

Interprétation : R.P. MARTIN (de l'Oratoire).

ART LYRIQUE

Chant : Marguerite FRANZ, Irma KOLASSI, Anna TALIFERT.

Mise en scène lyrique : Jean-Christophe BENOIT.

Bel canto : Umberto VALDARNINI.

●

DANSE ET ART DRAMATIQUE

Danse

Jacqueline FIGUS, Nil HAHOUTOFF, Karin WAEHNER.

Art Dramatique

Directrice d'Etudes : Lise DELAMARE, Sociétaire de la Comédie Française.

Professeur : Roland JOUVE.

RENSEIGNEMENTS - INSCRIPTIONS : 269, Rue Saint-Jacques, Paris-V[e] - ODE. 56-74

BULLETIN D'ABONNEMENT

Je, soussigné déclare souscrire :

1°) Un abonnement simple à « L'Education Musicale » (1).

2°) Un abonnement couplé à « L'Education Musicale - Supplément Iconographique » (1).

J'en couvre le montant par : virement à votre C.C.P. 1809-65 Paris, chèque bancaire, mandat-poste (1).

NOM et prénoms : ....
(en lettres capitales)

Profession : ....

Adresse : ....
(bien lisible)

A ...., le .... 19....

(Signature)

(1) Rayer les mentions inutiles.

Prix de l'abonnement :

L'EDUCATION MUSICALE (seule)

Un an : France et Communauté : **F. 18,-** — **Etranger : F. 21,-**

Abonnement couplé :

L'EDUCATION MUSICALE — SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

Un an (10 numéros et 5 Suppléments Iconographiques)
France et Communauté : **F. 26,-** — Etranger : **F. 30,-**

L'EDUCATION MUSICALE **36, rue Pierre Nicole, Paris-5e**
Tél. : ODEon 24-10

INSTITUT CATHOLIQUE

INSTITUT GREGORIEN DE PARIS

Les INSCRIPTIONS sont reçues tous les jours de 14 h à 18 h. 30 (samedi compris), au Secrétariat de l'I.G., 21, rue d'Assas (VIe), tél. : BAB. 10-27.

La NOTICE donnant le détail des Cours sera envoyée sur demande (joindre un timbre).

Matières enseignées.

Solfège. Chant Grégorien (rythme, modalité, paléographie, direction grégorienne, accompagnement). Formation vocale. Harmonie et Contrepoint. Orgue et Improvisation. Polyphonie sacrée et Direction Polyphonique.

Nouvelle organisation : « Trois degrés de Chant Grégorien en un an », se renseigner au Secrétariat.

Cours de LATIN LITURGIQUE : Mardi, 18 h. 30 (cours gratuit), 3e degré, 19 h. 30 : Psaumes.

Cours Publics.

Préparation de l'Office du Dimanche : Jeudi 18 h. 15-19 h. 30 (cours gratuit). 1er cours : jeudi 24 octobre, salle d'Hulst.

Esthétique Musicale : « Les grandes œuvres de la musique de chambre, de J.-S. Bach à l'époque contemporaine », vendredi 18 h.-19 h. 30. 1er cours : vendredi 18 octobre, salle d'Hulst.

INSTITUT WARD

Inscriptions

De 14 h. 30 à 17 h. 30.

Les mardi, mercredi et vendredi au siège de l'I.W., 80, boulevard Pasteur (XVe), tél. : FON. 76-51.

Le jeudi et le samedi à l'Institut Catholique, 21, rue d'Assas (VIe), tél. : BAB. 10-27.

Solfège, chant choral, chant populaire, polyphonie profane et sacrée, formation au chant grégorien, direction chorale.

Ces cours intéressent tous les professeurs de musique et particulièrement les instituteurs des classes primaires. En leur assurant une formation pédagogique approfondie, la Méthode Ward leur permet d'assumer eux-mêmes le cours de chant et de répondre ainsi aux obligations qui s'imposent à eux.

Aucune condition n'est requise pour l'inscription au Premier degré.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

Contact Impressions - Paris — Dépôt Légal 4e trim. 1963 — Directeur-Gérant : A. MUSSON